INSTITUTUL CHIMIEI

EH171
Л598

Л. ТРОЦКИЙ

ЛИТЕРАТУРА И РЕВОЛЮЦИЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО „КРАСНАЯ НОВЬ“
ГЛАВПОЛИТПРОСВЕТ ◆ МОСКВА ◆ 1923

ЕН171
Л598

Л. Троцкий

ЛИТЕРАТУРА И РЕВОЛЮЦИЯ

1 экз

ИЗДАТЕЛЬСТВО „КРАСНАЯ НОВЬ“
ГЛАВПОЛИТПРОСВЕТ ◆ МОСКВА ◆ 1923

Главлит. № 14598. Тираж 25.000 экз.

„Мосполиграф"—20 типография „Красный Пролетарий". Пименовская ул., д. 1|16.

ХРИСТИАНУ ГЕОРГИЕВИЧУ

РАКОВСКОМУ,

БОРЦУ,

ЧЕЛОВЕКУ,

ДРУГУ,

ПОСВЯЩАЮ ЭТУ КНИГУ.

14 августа 1923 г.

ЕНП
Л 598
Библиотека
Института Ленина
при Ц. К. В. К. П. (б.)
1062536

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Место искусства можно определить таким схематическим рассуждением.

Если бы победивший пролетариат не создал своей армии, рабочее государство давно протянуло бы ноги, и нам не приходилось бы размышлять сейчас ни над хозяйственными, ни тем более над идейно-культурными проблемами.

Если бы диктатура оказалась неспособной в ближайшие годы организовать хозяйство, обеспечивающее население хотя бы жизненным минимумом материальных благ, пролетарский режим неизбежно пошел бы прахом. Хозяйство сейчас—задача задач.

Но и успешное разрешение элементарных вопросов питания, одежды, отопления, даже грамотности, являясь величайшим общественным достижением, ни в коем случае не означало бы еще полной победы нового исторического принципа: социализма. Только движение вперед, на всенародной основе, научной мысли и развитие нового искусства знаменовали бы, что историческое зерно не только проросло стеблем, но и дало цветок. В этом смысле развитие искусства есть высшая проверка жизненности и значительности каждой эпохи.

Культура питается соками хозяйства, и нужен материальный избыток, чтобы культура росла, усложнялась и утончалась. Буржуазия наша подчиняла себе литературу, и при том быстро, в тот период, когда стала уверенно и крепко богатеть. Пролетариат сможет подготовить создание новой, т.-е. социалистической, культуры и литературы не лабораторным путем, на основе нынешней нашей нищеты, скудости и безграмотности, а широкими обще-

ственно-хозяйственными и культурническими путями. Для искусства нужно довольство, нужен избыток. Нужно, чтобы жарче горели доменные печи, шибче вращались колеса, бойчее двигались челноки, лучше работали школы.

Старая наша литература и „культура“ была дворянской и бюрократической, на крестьянской основе. Дворянин, в себе не сомневающийся, и кающийся дворянин наложили свою печать на значительнейшую полосу русской литературы. Потом на крестьянско-мещанской основе поднялся интеллигент-разночинец, который вписал свою главу в историю русской литературы. Пройдя через народническое „опрощенство“, интеллигент-разночинец модернизовался, дифференцировался, индивидуализировался в буржуазном смысле. В этом историческая роль декадентства и символизма. Уже с начала столетия, особенно же с 1907 – 8 г.г., буржуазное перерождение интеллигенции и с ней литературы идет на всех парах. Война придает этому процессу патриотическое завершение.

Революция опрокидывает буржуазию, и этот решающий факт вторгается в литературу. Кристаллизовавшаяся по буржуазной оси литература рассыпается. Все, что осталось сколько-нибудь жизненного в области духовной работы и особенно литературы, пыталось и пытается найти новую ориентацию. Осью ее, за выходом буржуазии в тираж, является народ минус буржуазия. А что это такое? Прежде всего — крестьянство, отчасти мещанская масса города, а затем рабочие, поскольку возможно еще не выделять их из народно-мужицкой протоплазмы. Таков основной подход всех попутчиков. Таков покойник Блок, таковы живые и здравствующие: Пильняк, серапионы, имажинисты. Таковы в части своей даже и футуристы (Хлебников, Крученых, В. Каменский). Мужицкая основа нашей культуры—вернее бы сказать бескультурности—обнаруживает все свое пассивное могущество.

Наша революция—это крестьянин, ставший пролетарием, на крестьянина опирающийся и намечающий путь. Наше искусство—это интеллигент, колеблющийся между крестьянином и пролетарием, неспособный органически слиться ни с тем, ни с другим, но по промежуточному своему положению, по связям своим, более тяготеющий к мужику: стать мужиком не может, но может мужиковствовать. Между тем без руководителя-рабочего револю-

ции нет. Отсюда основное противоречие в самом подходе к теме. Можно даже сказать, что поэты и писатели нынешних остро-переломных годов отличаются друг от друга преимущественно тем, как они выбиваются из противоречия и чем заполняют провалы: один—мистикой, другой—романтикой, третий—осторожной уклончивостью, четвертый—все заглушающим криком. При всем разнообразии приемов преодоления существо противоречия одно и то же: порожденная буржуазным обществом отделенность умственного труда, в том числе и искусства, от физического,—тогда как революция явилась делом людей физического труда. Одной из конечных задач революции является полное преодоление разобщенности этих двух видов деятельности. В этом смысле, как и во всех остальных, задача создания нового искусства идет целиком по линии основных задач культурно-социалистического строительства.

Смешно, нелепо, до последней степени глупо притворяться, будто искусство может пройти мимо потрясений нынешней эпохи. События эти подготовляются людьми, ими совершаются и на них же обрушиваются, меняя их самих. Искусство прямо и косвенно отражает жизнь людей, которые делают или переживают события. Это относится ко всему искусству, и самому монументальному и самому интимному. Если бы природа, любовь, дружба не были связаны с социальным духом эпохи, лирика давно прекратила бы свое существование. Только глубокий перелом истории, т.-е. классовая перегруппировка общества, встряхивает индивидуальность, устанавливает другой угол лирического подхода к основным темам личной поэзии и тем самым спасает искусство от вечных перепевов.

Но ведь „дух“ эпохи действует незримо и независимо от суб'ективной воли? Как сказать... Конечно, в последнем счете, он отражается на всех. И на тех, которые его приемлют и воплощают, и на тех, кто безнадежно ему противоборствует, и на тех, кто пассивно пытается укрыться от него. Но пассивно укрывающиеся незаметно отмирают. Противоборствующие способны разве лишь оживить одной-другой запоздалой вспышкой старое искусство. Новое же искусство, которое проведет новые грани и расширит русло творчества, может быть создано только теми, кто живет заодно со своей эпохой. Если от сегодняшнего дня провести линию

к будущему социалистическому искусству, то придется сказать, что сейчас мы проходим едва лишь через подготовку к подготовке.

В резких схематических чертах группировки нынешней нашей литературы таковы:

Вне-октябрьская литература, от суворинских фельетонистов до тончайших лириков помещичьего суходола, отмирает вместе с классами, которым служила. В формально-генеалогическом смысле она является завершением старшей линии старой нашей литературы, сперва дворянской, а под конец буржуазной с начала до конца.

„Советская" мужиковствующая литература, формально, но уже с гораздо меньшей бесспорностью, генеалогию свою может вывести из славянофильских и народнических течений старой литературы. Конечно, и мужиковствующие—не непосредственно от мужика. Они не мыслимы были бы без предшествующей дворянско-буржуазной литературы, младшей линией которой они являются. Сейчас они себя перелицовывают, соответственно новой социальной обстановке.

Футуризм представляет собою также бесспорное ответвление старой литературы. Но в пределах ее русский футуризм не успел развернуться и, достигнув необходимого буржуазного перерождения, получить официальное признание. Он оставался на богемской стадии, нормальной для каждого нового литературного течения в капиталистически-городских условиях, когда разразилась война и революция. Толкаемый событиями, футуризм направил свое развитие в новое, революционное русло. Пролетарского искусства тут не вышло и выйти, по самому существу дела, не могло. Футуризм, оставаясь во многом богемски-революционным ответвлением старого искусства, ближе, непосредственнее и активнее других течений входит в формирование нового искусства.

Как значительны бы ни были достижения отдельных пролетарских поэтов, в общем так называемое „пролетарское искусство" проходит через ученичество, рассеивая элементы художественной культуры вширь, ассимилируя новому классу, пока еще в лице очень тонкой прослойки, старые достижения и являясь, в этом смысле, одним из истоков будущего социалистического искусства.

В корне неправильно противопоставление буржуазной культуре и буржуазному искусству пролетарской культуры и пролетарского искусства. Этих последних вообще не будет, так как пролетарский режим—временный и переходный. Исторический смысл и нравственное величие пролетарской революции в том, что она залагает основы внеклассовой, первой подлинно-человеческой культуры.

Наша политика в искусстве переходного периода может и должна быть направлена на то, чтобы облегчить разным художественным группировкам и течениям, ставшим на почву революции, подлинное усвоение ее исторического смысла и, ставя над всеми ими категорический критерий: за революцию или против революции,—предоставлять им в области художественного самоопределения полную свободу.

Революция находит в искусстве свое отражение, пока очень частичное, поскольку перестает быть для художников внешней катастрофой, поскольку цех поэтов и художников, старых и новых, срастается с живой тканью революции, научается воспринимать ее извнутри, а не со стороны.

Не скоро еще уляжется социальный водоворот. В Европе и в Америке предстоят десятилетия борьбы. Люди не только нашего, но и следующего поколения будут ее участниками, героями и жертвами. Искусство этой эпохи будет целиком под знаком революции. Этому искусству нужно новое сознание. Оно непримиримо прежде всего с мистицизмом, как открытым, так и переряженным в романтику, ибо революция исходит из той центральной идеи, что единственным хозяином должен стать коллективный человек и что пределы его могущества определяются лишь познанием естественных сил и умением использовать их. Оно непримиримо с пессимизмом, скептицизмом и всеми другими видами духовной прострации. Оно реалистично, активно, исполнено действенного коллективизма и безграничной творческой веры в будущее...

* * *

Главы, посвященные нынешней литературе и составляющие первую часть книги, были года два тому назад задуманы, как предисловие к старым статьям, но работа разрослась во время

летнего отдыха 22-го года. Не доведенная до конца, она пролежала до лета 23-го года. Нам пришлось значительно пополнить и переработать прошлогодние наброски на основании нового литературного материала. Но и сейчас они, конечно, очень далеки от законченности и полноты...

* * *

Во второй части книги собраны статьи, охватывающие—без системы—межреволюционный период (1907—1914). Литературно-критические статьи, предшествовавшие революции 1905 г., я сюда не включил. По двум причинам: во-первых, это была другая эпоха, резко отличная, во-вторых, в самих статьях еще слишком много ученичества.

Статьи второй части захватывают, отнюдь не исчерпывая, период эгоистического перерождения, эстетического „утоньшения", индивидуализирования, обуржуазивания интеллигенции. Из лаборатории межреволюционной эпохи „официальная" интеллигенция вышла такою, какою мы ее видим во время войны: буржуазно-патриотической,—и во время революции: эгоистически-саботажной, безидейно-ненавистнической, контр-революционной.

Статьи, относящиеся к художественно-культурной жизни Запада, включены в книгу постольку, поскольку они служили той же цели: показать, в каком направлении шло идеологическое перерождение русской интеллигенции.

Связь между второй и первой частями книги та, что переходное, т.-е. сегодняшнее, искусство всеми своими корнями уходит во вчерашний, дореволюционный день. И еще та связь, какая дается единством марксистской оценки автора.

В старых статьях, образующих вторую часть книги, есть немало строк, посвященных цензуре. Разумеется, строки эти дадут не одному враждебному революции критику повод показать советской власти язык. Чтобы не лишать господ критиков этой счастливой возможности, мы не вычеркнули ни одной такой строки, даже и в тех случаях, когда она явно способна натолкнуть на „симметрические" заключения по адресу советской власти. Мы говорим в старых статьях о том, что царская цензура была поставлена

на борьбу с силлогизмом. И это верно. Мы боролись за право силлогизма против цензуры. Силлогизм сам по себе—доказывали мы при этом—беспомощен. Вера во всемогущество отвлеченной идеи наивна. Идея должна стать плотью, чтобы стать силой. Наоборот, социальная плоть, даже совершенно потерявшая свою идею, еще остается силой. Класс, исторически переживший себя, еще способен держаться годами и десятилетиями мощью своих учреждений, инерцией своего богатства и сознательной контрреволюционной стратегией. Мировая буржуазия является ныне таким пережившим себя классом, выступающим против нас во всеоружии средств обороны и нападения. Если она колеблется вкладывать капитал в советские концессии, то она ни на минуту не поколебалась бы вложить средства в газеты и издательства во всех концах революционной страны. Империализм во всем „демократическом“ мире создал такую обстановку для газет (цены, условия кредита, подкуп и пр.), которая позволяет ему утверждать, что ни одна коммунистическая, т.-е. независимая от империализма газета не может выходить без материального содействия... советской власти. Зато Стиннес в Германии, Херст в Америке имеют любую нужную им газету для любого употребления. Вот этого режима революция не может допустить. И у нас есть цензура, и очень жестокая. Она направлена не против силлогизма („силлогизмы“ Керзона-Пуанкаре!), а против союза капитала с предрассудком. Вот почему мы не опасаемся исторических аналогий, на которые так тароваты дешевенькие демократы, ужасно недовольные, когда реакция бьет их по правой щеке, а революция по левой. Мы боролись за силлогизм против самодержавной цензуры, и мы были правы. Наш силлогизм оказался не бесплотным. Он отражал волю прогрессивного класса и вместе с этим классом победил. В тот день, когда пролетариат прочно победит в наиболее могущественных странах Запада,—цензура революции исчезнет за ненадобностью...

Мы перепечатываем старые статьи без изменения—со всеми их цензурными условностями и недомолвками. Иначе пришлось бы переделывать иные статьи с начала до конца. Только в тех немногих, впрочем, случаях, где слишком очевидны изменения и сокращения, произведенные рукой редакции по цензурным сообра-

жениям, мы делали попытки приблизительного восстановления первоначального текста. В отдельных местах мы позволили себе не только сгладить стиль, но и сбавить тону в оценках, которые кажутся нам теперь чрезмерными, или устранить детали, которые были опровергнуты дальнейшим ходом развития того или другого писателя. Нужно, однако, сказать, что такого рода поправки сравнительно незначительны и касаются второстепенных моментов.

Л. Троцкий

19 сентября 1923 г.

Часть I

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

I. Вне-октябрьская литература.

Отгородившиеся.—Неистовствующие.—„Островитяне".—Пенкосниматели.—„Присоединившиеся".—Мистицизм и канонизация Розанова.

Октябрьская революция опрокинула не правительство Керенского, а целый общественный режим, основанный на буржуазной собственности. Этот режим имел свою культуру и свою официальную литературу. Крушение режима не могло не стать—и стало—крушением до-октябрьской литературы.

Певчая птица поэзии, как и сова, птица мудрости, дает о себе знать только по закате солнца. Днем творятся дела, а в сумерки чувство и разум начинают отдавать себе отчет в совершенном. Идеалисты, и в том числе глуховатые и слеповатые последыши их, русские суб'ективисты, думали, что мир движется сознанием, критической мыслью, иначе сказать: что прогрессом заведует интеллигенция. На самом же деле во всей прошлой истории сознание только ковыляло за фактом, а ретроградное тупоумие профессиональной интеллигенции после опыта русской революции не нуждается в доказательствах. С полной ясностью этот закон наблюдается, как сказано, и в области искусства. Традиционное приравнение поэтов к пророкам может быть принято в том разве смысле, что поэты отражают эпоху с таким же примерно запозданием, как и пророки. Если бывает, что иные пророки и поэты „опережают свое время", то это значит лишь, что они дали выражение известным потребностям общественного развития не с таким запозданием, как прочие их коллеги.

Для того, чтобы по русской литературе конца прошлого — начала нынешнего столетия прошла предрассветная дрожь революционного „предчувствия", нужно было, чтобы история произвела

в течение предшествовавших десятилетий глубочайшие изменения в хозяйственном фундаменте страны, в социальных группировках и в чувствах широких народных масс. Чтобы литературную авансцену заняли индивидуалисты, мистики и эпилептики—нужно было, чтобы революция 1905 года разбилась о свои внутренние противоречия, Дурново разгромил рабочих в декабре, Столыпин разогнал две Думы и создал третью. Райская птица Сирин поет после солнечного заката, тогда же, когда вылетает вещая сова. Целое поколение русской интеллигенции сложилось (или развратилось) на заполняющей межреволюционный промежуток (1907—1917) социальной попытке примирения между монархией, дворянством и буржуазией. Социальная обусловленность не значит непременно сознательная заинтересованность. Но интеллигенция и содержащий ее господствующий класс—сообщающиеся сосуды: закон равенства уровней применим и здесь. Старое интеллигентское радикальство и отщепенство, находившие в период русско-японской войны свое выражение в сплошь пораженческих настроениях интеллигенции, быстро исчезали под звездою 3-го июня. Пользуясь метафизическими и поэтическими притираниями чуть не всех веков и народов и прибегнув к помощи отцов церкви, интеллигенция все откровеннее „самоопределялась", возвещая свою самоценность безотносительно к „народу". Крикливость этого естественного процесса обуржуазиванья являлась своего рода местью за огорчения, которые доставил ей народ в 1905 г. своим упорством и непочтительностью. Тот, например, факт, что Леонид Андреев — наиболее громкая, если не наиболее глубокая художественная фигура межреволюционной эпохи—закончил орбиту свою в органе Протопопова - Амфитеатрова, является символическим в своем роде указанием на социальные источники андреевского символизма. Тут уже социальная обусловленность переходила в откровенную заинтересованность. Под эпидермой изысканнейшего индивидуализма, неспешных мистических поисков, учтивой вселенской тоски отлагался жирок буржуазного примирения, и это сразу сказалось пошлейшими патриотическими виршами, когда „органическое" развитие третьеиюньского режима сотряслось катастрофой мировой свалки.

Испытание войны оказалось, однако, непосильным не только для третьеиюньской поэзии, но и для ее социальной основы: воен-

ное крушение режима надломило позвоночник междуреволюционному поколению интеллигенции. Леонид Андреев, чувствуя как из-под ног исчезает казавшаяся столь устойчивой кочка, на которую опирался куполок его славы, с визгом, хрипом и пеной размахивал руками, пытаясь что-то спасти, что-то отстоять...

Несмотря на урок 1905 г., интеллигенция все еще таила в душе надежду восстановить свою духовную и политическую гегемонию над массами. Война укрепила ее в этих иллюзиях. Патриотическая идеология была тем психологическим цементом, которого, конечно, не могло дать „новое религиозное сознание", золотушное со дня рождения, и которого даже не стремился дать туманный символизм. Выросшая из войны и ее непосредственно замкнувшая демократическая революция дала сильнейший толчок— но уже на самый короткий срок—возрождению интеллигентского мессианизма. Март—последняя историческая вспышка. Догоравший фитиль зачадил керенщиной...

Затем Октябрь, веха, далеко выходящая из истории интеллигенции, но в то же время попутно отмечающая ее невозвратный провал. Но как раз в провале, придавленная к земле всеми грехами прошлого, она буйно забредила его величием. Мир опрокинулся в ее сознании окончательно: она—прирожденный представитель народа; у нее в руках рецептурная книга истории. Большевики орудуют китайским опиумом и латышским сапогом; держаться долго против народа нельзя... Новогодние тосты на тему: „через год в Москве". Злое поглупение, маразм! Но не замедлило обнаружиться: против народа править действительно нельзя, а вот против эмигрантской интеллигенции можно, и даже с успехом, и при том совершенно независимо от того, о какой эмиграции идет речь—о внешней или внутренней.

Предреволюционная зыбь начала столетия, первая революция, не давшая победы, напряженное, но неустойчивое равновесие контр-революции, извержение войны, мартовский пролог, октябрьская драма—все это тяжко и часто, как таран, било по интеллигентскому сознанию. Где тут было ассимилировать факты, претворять их в образы и находить для образов выражение в слове? Мы получили, правда, „Двенадцать" Блока и несколько произведений Маяковского. Это кое-что, намек, скромный задаток, но не уплата по счетам истории, даже не начало уплаты. Искусство об-

Библиотека Ленинградского Дворца при Ц. К. В.К.П. (б.) 1062536 11078
Ин-та марксизма-ленинизма при ЦК ВКП(б)

наружило—как всегда в начале большой эпохи—ужасающую беспомощность. Невостребованные к священной жертве поэты оказались, как и полагается, ничтожней всех детей ничтожных мира. Символисты, парнасцы, акмеисты, которые проносились над социальными интересами и страстями не иначе, как бы на облаке, отыскались в екатеринодарском Осваге или в штате дефензивы маршала Пилсудского. В стихах и прозе высокого врангелевского напряжения они предавали нас анафеме.

Более чуткие, а отчасти и более осторожные—замолкли. Мариетта Шагинян интересно рассказывает, как она в первые месяцы революции подвизалась на Дону в качестве инструктора по ткацкому делу. Понадобилось не только отойти от письменного стола к ткацкому станку, но и от себя отойти, чтобы не потерять себя окончательно. Другие нырнули в пролеткульты, политпросветы, музеи, и молчком отсиживались от самых трагических и грозных событий, какие когда-либо переживала земля. Годы революции стали годами почти полного поэтического безмолвия. И виноват в этом вовсе не Главбум. Ибо что не было напечатано тогда, могло бы быть напечатано теперь. И не непременно за революцию, но хотя бы и против нее. Заграничную литературу мы знаем: круглый нуль. Но и наша не дала еще ничего, что было бы адэкватно эпохе.

* * *

Литература после Октября хотела притвориться, что ничего особенного не произошло и что это вообще ее не касается. Но как-то вышло так, что Октябрь принялся хозяйничать в литературе, сортировать и тасовать ее,—и вовсе не только в административном, а еще в каком-то более глубоком смысле. Значительнейшая часть старой литературы оказалась, и не случайно, за рубежом,—и вот случилось так, что именно в литературном-то отношении эта часть и вышла в тираж. Существует ли Бунин? О Мережковском нельзя сказать, что его не стало, потому что его по существу никогда и не было. Или Куприн? Или Бальмонт? Или сам Чириков? Или может быть „Жар Птица“, „Сполохи“ и прочие издания, наиболее примечательной литературной чертой коих является сохранение твердого знака и буквы ять? Все это сплошь упражнения в книге жалоб на берлинской станции: очень долго не подают лошадей на

Москву, и пассажиры выражаются. В провинциальнейших „Сподохах“ художественное творчество представлено Немировичем-Данченко, Амфитеатровым, Чириковым, Первухиным, и другими штатными покойниками, впрочем едва ли когда серьезно рождавшимися. Некоторые, довольно впрочем неявственные признаки жизни обнаруживает Алексей Толстой. Но за это-то он и отлучен от круговой поруки хранителей твердого знака и прочих отставной, с позволения сказать, козы барабанщиков.

Маленький практический урок социологии на тему о том, что нельзя обмануть историю! Ну, хорошо, насилие: земли отняли, фабрики отняли, банковские вклады отобрали, сейфы вскрыли,— а таланты, а идеи? Ведь эти-то невесомые ценности были вывезены заграницу в угрожающем для русской „культуры“ и особенно ее достолюбезного псаломщика, М. Горького, размере. Почему же из всего этого ничего не произошло? Почему это эмиграция не может назвать ни одного имени, ни одной книги, на которых стоило бы остановиться? Потому что нельзя обмануть историю и подлинную (не псаломщицкую) культуру. Октябрь вошел в судьбы русского народа, как решающее событие, и всему придал свой смысл и свою оценку. Прошлое сразу отошло, поблекло и обвисло, и художественно оживить его можно только ретроспекцией от того же Октября. Кто вне октябрьских перспектив, тот опустошен, насквозь и безнадежно. Оттого-то такими свищами ходят мудрецы и поэты, которые с этим „не согласны“ или которых это „не касается“. Им просто на просто нечего сказать. По этой, а не по иной причине эмигрантской литературы не существует. А на нет и суда нет.

В трупном разложении эмиграции довершился некий полированный тип посвистывающего циника. Все течения и направления вошли к нему в кровь, как дурная болезнь, которая иммунизировала его от всякой дальнейшей идейной заразы. Совсем законченно представлен этот тип не стесняющимся г. Ветлугиным. Может быть кто-нибудь и знает, с чего он начал. Но это несущественно. Его книжки („Третья Россия“, „Герои“) свидетельствуют о том, что автор читал, видел и слышал разное и всякое, и умеет водить по бумаге пером (manier la plume). Он начинает свою книжку почти что с элегии по погибшим тончайшим интеллигентским душам а кончает одой вороватому мешечнику, какой явится, ви-

дите ли, хозяином будущей „Третьей России". И это уже будет настоящая Россия, на страже частной собственности, без поз, но зато богатеющая, беспощадная в жадности. Ветлугин, который был с белыми и отверг их, когда они провалились, предусмотрительно выдвигал свою кандидатуру в идеологи мешечнической России. В смысле определения собственного призвания это было метко. Только вот насчет третьей России... Так или иначе, но в четком стиле безошибочно слышится—увы—червонный валет. Первая книжка писалась приблизительно в эпоху кронштадтских событий (1921 г.), и Ветлугин считал, что с Советской Россией покончено. Прошло небольшое число месяцев, расчеты не оправдались, и Ветлугин, если не ошибаемся, обретается ныне в сменовеховцах. Но это все равно; он радикально защищен цинизмом от идейных шатаний, даже от ренегатства. Прибавим еще, что попутно Ветлугин пишет маргариновый роман с наводящим на размышления заглавием: „Записки мерзавца"... И таких не мало. Ветлугин лишь поярче. Они лгут даже бескорыстно, просто оттого, что утратили интерес различать правду от лжи. Может быть они-то и являются подлинным отстоем второй России, которая дожидается третьей.

Полочкой повыше, но и побледнее будет г. Алданов [1]). Он кадетистее и, стало быть, фарисеистее. Алданов принадлежит к тем будто бы умудренным, которые усвоили себе тон высшего скептицизма (не цинизма, о нет!). Отвергая прогресс, эти люди готовы принять ребяческую теорию Вико о повторении исторического круговорота. Нет вообще более суеверных людей, чем скептики. Алдановы не мистики в полном смысле слова, т.-е. не имеют своей позитивной мифологии, но политический скептицизм создает для них повод рассматривать все политические явления под углом зрения вечности; это способствует особому стилю, с благороднейшей картавостью.

Алдановы почти-что в серьез принимают свое величайшее превосходство над революционерами вообще, коммунистами в особенности. Им кажется, что мы не понимаем того, что они понимают; революция представляется им результатом того, что не вся интеллигенция прошла ту школу политического скептицизма и литературного стиля, которые составляют духовный капитал Алдановых.

[1]) М. А. Алданов. „Огонь и дым".

На эмигрантском досуге они пересчитали формальные и фактические противоречия в речах и заявлениях советских деятелей (а мыслимо ли без противоречий?), неправильно построенные фразы в передовицах „Правды“ (а таких фраз, надо признаться, не мало),—и в результате слово глупость (наша) в противопоставлении уму (ихнему) так и пестрит на написанных ими страницах. Правда, историю они проморгали, ничего не предвидели, власть утеряли, с нею и капиталы, но это об'ясняется уже разными причинами и главным образом—entre nous—хамским характером русского народа. Но превыше всего Алдановы считают себя стилистами—уже по тому одному, что превозмогли рыхлую фразу Милюкова и нагло-адвокатскую—Гессена. Стиль их, кокетливо-простой, без ударений и характера, как нельзя лучше приспособлен для литературного обихода людей, которым нечего сказать. Самодовлеющая манера разговора, независимо от материи его, эта светскость ума и стиля, какой недоставало нашей старой интеллигенции, вырабатывалась уже в межреволюционный период (1907—1914 гг.). А теперь дополнительно кое-что подсмотрели в Европе и пишут книжки: иронизируют, вспоминают, притворяются чуть-чуть зевающими, но из вежливости подавляющими зевок, цитируют на разных языках, делают скептические предсказания и тут же опровергают. Сперва это кажется занятным, потом скучным, под конец омерзительным. Шарлатанство бессильной фразы, книжное фланерство, духовное лакейство!

А лучше всего общие настроения Ветлугиных, Алдановых и прочих в любезной стихотворной форме выразил некий пребывающий в Париже дон-Аминадо:

И кто порукою, что верен идеал?
Что станет человечеству привольно?!
Где мера сущего?! Грядите, генерал!..
На десять лет! И мне, и вам—довольно!

Как видим, испанец не горд. „Грядите, генерал!“

Генералы-то (и даже адмирал) грянули. Вот только разве что не дошли...

* * *

И по сю сторону границ осталось не малое количество до-октябрьских писателей родственных потусторонним, внутренних

эмигрантов революции. До-октябрьский—это у будущего историка культуры будет звучать так же тяжеловесно, как у нас „средневековый“ в противовес новой истории. Октябрь совершенно всерьез показался большинству принципиальных сторонников до-октябрьской культуры нашествием гуннов, от которых нужно уходить в катакомбы с так называемыми „светильниками знанья и веры“. Однако, эти укрывшиеся и отгородившиеся нового слова не сказали. Правда, „до-октябрьская“ или “вне-октябрьская“ литература в России значительнее эмигрантской. Но и она сплошь эпигонственна, поражена бледной немощью.

Сколько вышло за этот год стихотворных сборников,—на многих из них звучные имена, на мелких страничках короткие строки, и каждая из них не плоха, и они связаны в стихотворение, где не мало искусства и есть даже отголосок когдатошнего чувства,—а все вместе сегодняшнему, по-октябрьскому человеку совершенно и целиком не нужно, как стеклярус—солдату на походе. Как бы увенчанием этой отрешенной литературы, этого тупика вышедших в тираж мыслей и чувств является плотный, прекрасно изданный сборник „Стрелец“, где стихи, статьи и письма Сологуба, Розанова, Беленсона, Кузмина, Голлербаха и других напечатаны в количестве трехсот нумерованных экземпляров. Роман из римской жизни, письма об эротическом культе быка Аписа, статья о Софии земной и горней—триста нумерованных книг,—какая безнадежность, какое умирание! Лучше бы проклинали и неистовствовали: все-таки похоже на жизнь.

„И скоро в старый хлев ты будешь загнан палкой, народ, неуважающий святынь“. (З. Гиппиус, „Последние стихи 1914—18 г.“). Это, конечно, не поэзия, но зато какая натуральная публицистика! Стремление декадентски-мистической поэтессы овладеть палкой (в ямбах-с!)—какой неподражаемый кусочек жизни. Когда Гиппиус грозит „народу“ своими хлыстами „на века“, то тут, конечно, преувеличение, если понимать в том смысле, что проклятия Гиппиус будут в течение столетий потрясать сердца,—но сквозь это вполне извинительное по обстоятельствам преувеличение вы ясно видите натуру: столь томную вчера еще питерскую барыню, столь украшенную талантами, столь либеральную, столь современную,—и вот, и вдруг эта преисполненная собственными утонченностями барыня увидала черную, вопиющую неблагодар-

ность со стороны черни „в гвоздевых сапогах“ и оскорбленная в самом своем святом в неисговый бабий визг (хотя и в ямбах) превращает свое бессильное остервенение. И впрямь: если не потрясать, то интересовать будет этот визг, и, пожалуй, через сотню лет историк русской революции укажет пальцем, как гвоздевый сапог наступил на лирический мизинчик питерской барыни, которая немедленно же показала, какая под декадентски-мистически-эротически-христианнейшей оболочкой скрывается натуральная собственническая ведьма. И вот этой натуральной ведьмистостью стихи Зинаиды Гиппиус возвышаются над другими, более совершенными, но „нейтральными“, то-есть мертвыми.

Когда среди таких столь ныне многочисленных „нейтральных“ книжечек и книжонок попадается „Двор чудес“ Ирины Одоевцевой, то вы уже почти готовы примириться с неправдой этой модернизированной романтики саламандр, рыцарей, летучих мышей и умершей луны во имя двух-трех пьес, отражающих жестокий советский быт. Тут баллада об извозчике, которого на смерть загнал вместе с его лошадью комиссар Зон, рассказ о солдате, который продавал соль с толченым стеклом, и наконец баллада о том, почему испортился в Петрограде водопровод. Узор комнатный, такой, который должен очень нравиться кузену Жоржу и тете Ане. Но все же есть хоть махонькое отражение жизни, а не просто запоздалый отголосок давно пропетых перепевов, занесенных во все энциклопедические словари. И мы готовы на минуту присоединиться к кузену Жоржу: Очень, очень милые стихи. Продолжайте, mademoiselle!

Речь идет не только о переживших Октябрь „стариках“. Есть группа вне-октябрьских молодых беллетристов и поэтов. Не уверен в точности, насколько эти молодые молоды, но в предреволюционную и предвоенную эпоху они во всяком случае либо были начинающими, либо вовсе еще не начинали. Пишут они рассказы, повести, стихи, в которых с известным не очень индивидуальным мастерством изображают то, что полагалось не так давно, чтобы получить признание в тех пределах, в каких полагалось. Революция растоптала их надежды („гвоздевый сапог!“). По мере сил они притворяются, что ничего такого в сущности не было, и выражают это свое подшибленное высокомерие в не очень индивидуальных стишках и в прозе. Только время от времени они отво-

дят душу показыванием небольшого и нетемпераментного кукиша в кармане.

Для всей этой группы мэтром является Замятин, художник „Островитян". Дело у него идет собственно об англичанах. Замятин знает их и изображает в ряде очерков, не плохо, но в конце концов довольно внешне, как наблюдательный, даровитый и не очень к себе требовательный иностранец. Но под той же обложкой у него очерки о русских островитянах, об интеллигентах, которые живут на острове в чуждом и враждебном им океане советской действительности. В этих своих очерках Замятин потоньше, но не глубже. В конце концов автор сам островной человек и притом с маленького островка, куда он эмигрировал из нынешней России. И пишет ли Замятин о русских в Лондоне, или об англичанах в Петрограде, сам он остается несомненным внутренним эмигрантом. По своему подтянутому стилю, в котором выражается особое писательское джентльменство (на границе снобизма), Замятин как бы создан для учительствования в кружках молодых, просвещенных и бесплодных островитян [1]).

Несомненнейшими островитянами является группа Художественного Театра. Они не знают, куда девать свою высокую технику и себя самих. То, что совершается вокруг, им враждебно и уж во всяком случае чуждо. Подумать только: люди до сих пор живут в настроениях чеховского театра. „Три сестры" и „Дядя Ваня" в 1922 году! Чтоб переждать ненастье—не может ненастье длиться долго,—они ставили „Дочь мадам Анго", которая помимо прочего давала возможность чуть-чуть пофрондировать против революционных властей... Теперь они показывают блазированным европейцам и все оплачивающим американцам, какой прекрасный был у старой помещичьей России вишневый сад, и какие были тонкие и томные театры. Благородная, вымирающая каста ювелирного театра... Не сюда ли относится и даровитейшая Ахматова?

В „Цехе поэтов" собрались отменно просвещенные слагатели стихов, которые знают географию, отличают рококо от готики,

---

[1]) После того, как это было написано, я познакомился с группой поэтов которые почему-то сами себя именуют „островитянами" (Тихонов и др.). Но у них-то как раз слышатся живые ноты, по крайней мере у Тихонова, молодого, свежего, обещающего. Откуда же экзотическое наименование?

об'ясняются на французском языке и в высшей степени привержены к культуре. Они считают—и вполне основательно,—что „наша культура есть еще младенческий, слабый лепет“ (Георгий Адамович). Внешней полировкой их не подкупишь: „лоск не может заменить настоящей культуры“ (Георгий Иванов). Вкус их достаточно точен, чтобы почувствовать, что Оскар Уайльд все-таки сноб, а не поэт, в чем нельзя с ними не согла[illegible]я. Они презирают тех, кто не ценит „школы, т.-е. дисципли[illegible]чания, стремления вперед“,—а такой грех нам не чужд. Они проро[illegible]вают свои стихи очень тщательно. Некоторым из них, например, Оцупу, даже дан талант. Оцуп—поэт воспоминаний, сновидений и страхов. Он на каждом шагу проваливается в прошлое. „Счастье жизни“ отворяет ему только память. „Я даже место нахожу свое—поэта-зрителя и мещанина, спасающего свой живот от смерти“,—говорит он с ласковой иронией над собою. Но и страх его никак не истерический, а почти что уравновешенный, страх владеющего собой европейца, и, что прямо таки утешительно—без мистических подергиваний, вполне культурный страх. Но отчего же пустоцветом проростает их поэзия? Оттого, что они не творцы жизни, не участники в созидании ее чувств и настроений, а запоздалые пенкосниматели, эпигоны чужою кровью созданных культур. Они—образованные и даже изысканные имитаторы, начитанные, даже одаренные звукоподражатели—и не более того.

В свое время дворянин Версилов, под маской гражданина цивилизованного мира, был просвещеннейшим блюдолизом чужой культуры. У него был взращенный в нескольких дворянских поколениях вкус. В Европе он чувствовал себя почти как дома Со снисходительным или злым презрением глядел он на радикального семинариста, который „категорял“ по Писареву, французские слова произносил с акцентом просвирни, а насчет манер... но о манерах уж лучше и не говорить. И тем не менее, этот семинарист шестидесятых годов и его продолжатель-семидесятник были строителями русской культуры,—к тому времени, когда Версилов уже окончательно определился, как бесплоднейший пенкосниматель.

Русское кадетство, запоздалый буржуазный либерализм начала XX века, насквозь проникнуто уважением и даже „благоговением“ к культуре, к ее устойчивым основам, к ее стилю, к ее „аромату“,—а в балансе—круглый нуль. Смерьте ретроспективно то

искреннейшее презрение, с каким кадеты со своих профессорско-адвокатско-писательско-культурных высот относились к большевизму, и сравните с тем презрением, какое история обнаружила к кадетству. В чем же дело? Да в том, что, как и у Версилова, только в переводе на буржуазно-профессорский язык, кадетская культурность оказалась всего на всего запоздалым отражением чужих культур в поверхностной пленке русской общественности. Либерализм означал в истории Запада могущественное движение против небесных и земных авторитетов и в неистовствах революционной борьбы повышал материальную культуру и культуру духа. Франция, какою мы ее знаем со стороны ее бытовой культурности, законченных форм обходительности, этой в кровь народных масс всосавшейся вежливости, вышла такою из жаровни нескольких революций. Вот этот же „варварский" процесс сдвигов, потрясений, катастроф отложился и в нынешнем французском языке, с его сильными сторонами и слабостями, точностью и негибкостью,—и в стилях французского искусства. Чтобы снова сообщить гибкость и ковкость французскому языку, нужна—скажем мимоходом—новая большая революция (не в языке, а в обществе), и то же самое нужно, чтобы поднять французское искусство, столь консервативное при всех своих новшествах, на иную, высшую ступень.

Кадетство же наше, запоздалая имитация либерализма, пыталось снять с истории задаром пенку парламентаризма, культурной обходительности, уравновешенного искусства (на твердой базе прибыли и ренты). Подсмотреть европейские стили, индивидуально или в кружковом порядке, продумать их и даже в себя вобрать, чтобы затем в любом из этих стилей обнаружить, что сказать-то собственно и нечего, на такое хватает и Адамовича и Ирецкого и многих иных. Но ведь это не творчество культуры, а только пенкоснимательство.

Когда некий кадетский эстет, совершив большое путешествие в теплушке, потом об этом сквозь зубы рассказывал: как он, образованнейший европеец, с самыми лучшими вставными зубами и дотошным знанием балетной техники у египтян, был доведен хамской революцией до необходимости путешествовать со вшивыми мешечниками,—то у вас к горлу подвинчивало чувство физического отвращения к вставным зубам, балетной эстетике, вообще

ко всей этой накраденной по европейским прилавкам культурности, и возникало твердое убеждение, что самая последняя по счету вошь самого оголтелого мешечника в механике истории значительнее и, так сказать, необходимее этого насквозь прокультуренного и по всем радиусам бесплодного себялюбца.

В до-военную эпоху, т. е. прежде, чем культурные пенкосниматели встали на четвереньки и патриотически завыли, у нас стал вырабатываться газетный стиль. Правда, Милюков все еще пространно мямлил и вавилонил профессорско-думские передовицы, а его соредактор Гессен сервировал самые лучшие образцы бракоразводного процесса. Но, в общем, отучались все-таки от традиционной отечественной разляпанности на почтенном постном масле „Русских Ведомостей". Этот маленький газетно-стилистический прогресс под Европу (оплаченный, к слову сказать, кровью 1905 г., от коей пошли партии и Дума), как бы бесследно утонул в волнах революции 1917 г. Зарубежные ныне кадеты, бракоразводные и иные, с величайшим злорадством указывают на литературную слабость советской печати. И действительно, пишем мы, в общем, плоховато, бесстильно, подражательно, даже под „Русские Ведомости". Стало быть, регресс? Нет, только переход от пенкоснимательской подделки прогресса, от наемно-адвокатской дешевки, к величайшей культурной продвижке вперед целого народа, который—дайте чуть-чуть сроку!—создаст себе свой стиль и для газет и для всего другого...

И еще об одной категории: ralliés. Это термин из французской политики и означает присоединившихся. Так назвали бывших роялистов, примирившихся с республикой. Они отказались от борьбы за короля, даже от надежд на него и лойяльно перевели свой роялизм на республиканский язык. Вряд ли кто нибудь из них написал бы Марсельезу, даже если б она не была написана раньше. Сомнительно также, чтоб они с энтузиазмом пели ее строфы против тиранов. Но присоединившиеся живут и дают жить другим. Таких ralliés немало среди нынешних поэтов, художников, актеров... Они не клевещут, не проклинают, наоборот, приемлют, но так сказать в общих чертах и „не беря на себя ответственности",—где следует, дипломатично молчат или лойяльно обходят, а в общем претерпевают и принимают, что называется, посильное участие. Это не сменовеховцы собственно—там все же

своя идеология,—а просто замиренные обыватели от искусства, зауряд-службисты, иногда не бездарные. Таких ralliés мы находим всюду, даже в портретной живописи: пишут „советские“ портреты, и пишут иногда большие художники. Опыт, техника, все налицо, только вот портреты непохожи. Почему бы? Потому, что у художника нет внутреннего интереса к тому, кого он пишет, нет духовного сродства и „изображает“ он русского или немецкого большевика, как писал в академии графин или брюкву, а пожалуй и того нейтральнее.

Имен называть не к чему, ибо это целый слой. Присоединившиеся ни полярной звезды с неба не снимут, ни беззвучного пороха не выдумают. Но они полезны, необходимы,—пойдут навозом под новую культуру. А это вовсе не так мало.

* * *

Выхолощенность нынешнего вне-октябрьского искусства очень видна на судьбе интеллигентских религиозных исканий и находок, которые „оплодотворяли“ господствовавшее течение дореволюционной литературы, символизм. Несколько слов об этом здесь сказать необходимо.

От материализма и „позитивизма“, отчасти даже от марксизма,—через критическую философию (кантианство)—интеллигенция с начала столетия передвигалась к мистицизму. В межреволюционные годы „новое религиозное сознание“ мигало и чадило многими подслеповатыми огнями. Между тем сейчас, когда сдвинулась серьезно с места глыба официального православия, комнатные мистики, чудившие каждый на свой лад, поджали хвосты: эти масштабы не по ним. Без содействия салонных пророков и журнальных святош из бывших марксистов, наоборот, при посильном их противодействии, волны революционного прибоя докатились до стен русской церкви, которая не знала реформации. Она оборонялась от истории жесткой неподвижностью форм, автоматической обрядностью и государственной силой. Сама она пред царским государством склонялась нижайше—и почти неизменною продержалась на несколько лет дольше своего самодержавного союзника и покровителя. Но очередь дошла и до нее. Обновленческое, сменовеховское направление в церкви есть запоздалая попытка бюрократизированной заранее буржуазной реформации под покро-

вом приспособления к советскому государству. Политическая революция наша совершилась—да и то против воли буржуазии—всего за несколько месяцев до революции рабочего класса. Реформация церкви открылась лишь через четыре года после пролетарского переворота. Если „живая церковь“ освящает социальную революцию, то это только в поисках покровительственной окраски. Пролетарской церкви не может быть. Церковная реформация преследует по существу буржуазные цели: освобождение церкви от средневековой сословной громоздкости, замену мимического ритуала и шаманства более индивидуализированным отношением к небесным чинам, словом, придание религии и церкви большей гибкости и приспособляемости. В первые четыре года церковь ограждала себя от пролетарской революции угрюмым оборонительным консерватизмом. Теперь она переходит на НЭП. Если советский НЭП есть сочетание социалистического хозяйства с капиталистическим, то НЭП церковный есть буржуазная прививка к феодальному стволу. Признание диктатуры трудящихся диктуется, как сказано, законом мимичности.

Но раскачка векового здания церкви началась. Слева—у „живой церкви“ есть свое левое крыло—поднимаются более радикальные голоса. Еще левее—радикальные секты. Наивный, только пробуждающийся рационализм взрыхляет почву для атеистических и материалистических семян. Настала эпоха больших потрясений и обвалов в этом царстве, которое об‘являло себя не от мира сего. Где же „новое религиозное сознание“? Где пророки и реформаторы из питерских и московских литературных салонов и кружков? Где антропософия? Ни слуху, ни духу... Бедные мистические гомеопаты чувствуют себя, как выкинутые на льдину комнатные коты в половодье. Похмелье первой революции породило их „новое религиозное сознание“, вторая революция растоптала его.

Г. Бердяев, например, все еще обвиняет тех, кто не верит в бога и не заботится о загробной жизни, в буржуазности. Разве не потеха? Недолгое социал-демократическое прошлое оставило в распоряжении этого писателя словцо „буржуазность“, которым он ныне и отбивается от советского антихриста. Беда-то, однако, в том, что русские рабочие не верят ни в чох, ни в сон, а буржуазия стала сплошь верующей—после того, как лишилась достоя-

ния. В том-то и состоит одно из многих неудобств революции, что она до последней степени обнажает социальные корни идеологии.

Так „новое религиозное сознание“ и сошло на-нет, весьма наследив, однако, в литературе. Целое поколение поэтов, принявших революцию 1905 года за ночь Ивана Купалы и ожегших деликатные крылья на ее костре, ввело небесную иерархию в свои ритмы. К ним примыкала межреволюционная молодежь. Но так как поэты, в силу дурной традиции, и раньше обращались в затруднительных обстоятельствах к нимфам, Пану, Марсу и Венере, то под углом поэтической формы тут совершилась только национализация Олимпа. В конце концов, Марс или святой Егорий—это смотря по тому: хорей или ямб. Но несомненно, что у многих, по крайней мере у некоторых, под этим скрывались свои переживания,—какие?—главным образом испуга. Потом пришла война, которая испуг интеллигенции растворила в общей горячечной тревоге. Затем явилась революция, которая испуг сгустила до паники. Чего ждать? К кому обратиться? К чему притулиться? Кроме святцев, ничего не оставалось. Разбалтывать новорелигиозную жидкость, дистилировавшуюся до войны в бердяевских и иных аптечках, сейчас охотников не много: у кого мистические позывы, тот просто осеняет себя праотческим крестом. Революция стерла и смыла индивидуальную татуировку, вскрыв традиционное, родовое, воспринятое с молоком кормилицы и не разложенное критической мыслью по причине ее слабости и малодушия. В стихах почти безотлучно водворяется Христос. Самой ходкой тканью поэзии—в век машинизированной текстильной индустрии—становится богородицын плат.

С недоумением читаешь большинство наших стихотворных сборников, особенно женских,—вот уж поистине где без бога ни до порога. Лирический круг Ахматовой, Цветаевой, Радловой и иных действительных и приблизительных поэтесс, очень мал. Он охватывает самое поэтессу, неизвестного, в котелке или со шпорами, и непременно бога—без особых примет. Это очень удобное и портативное третье лицо, вполне комнатного воспитания, друг дома, выполняющий время от времени обязанности врача по женским недомоганиям. Как этот не молодой уже персонаж, обремененный личными, нередко весьма хлопотливыми поручениями Ахматовой, Цветаевой и других, умудряется еще в свободные часы

заведывать судьбами вселенной—это просто-таки уму не постижимо. Для Шкапской, такой органической, биологической, такой гинекологической (Шкапская—талант неподдельный!), бог—нечто вроде свахи и повитухи, т.-е. с атрибутами всемогущей салопницы. И если позволена будет нота суб'ективизма, мы охотно признаем, что этот широкозадый бабий бог, хоть и не очень импозантен, но куда симпатичнее надзвездного парового цыпленка мистической философии.

Как не прийти в конце концов к выводу, что нормальная голова образованного филистера есть сорный ящик, куда история попутно сбрасывает шелуху и скорлупу своих разновременных достижений: тут и апокалипсис, и Вольтер, и Дарвин, и псалтырь, и сравнительная филология, и дважды два, и стеариновая свечка. Постыдная окрошка, более унизительная, чем пещерное невежество. „Царь природы", который непременно хочет „служить", виляя хвостом, и видит в этом голос „бессмертной души"! А на поверку так называемая душа представляет собою „орган" куда менее совершенный и гармоничный, чем желудок или печень, ибо у „бессмертной" много рудиментарных отростков и слепых мешков, куда набивается походя всякая застарелая дрянь, вызывающая то и дело зуд и духовные нарывы. Иногда они прорывают рифмованными строками; тогда это выдается за индивидуалистическую и мистическую поэзию и печатается аккуратненькими книжками.

* * *

Но ни в чем, может быть, не обнаружилось с такой интимной убедительностью опустошение и гниение интеллигентского индивидуализма, как в повальной нынешней канонизации Розанова: „гениальный" философ, и провидец, и поэт, и мимоходом рыцарь духа. А между тем Розанов был заведомой дрянью, трусом, приживальщиком, подлипалой. И это составляло суть его. Даровитость его была в пределах выражения этой сути.

Когда говорят о „гениальности" Розанова, выдвигают главным образом его откровения в области пола. Но попробовал бы кто-нибудь из почитателей свести воедино и систематизировать то, что сказано Розановым на его приспособленном для недомолвок и двусмысленностей языке о влиянии пола на поэзию, религию, государственность,—получилось бы нечто весьма скудное и ни-

мало не новое. Австрийская психо-аналитическая школа (Фрейд, Юнг, Альберт Адлер и др.) внесла неизмеримо больший вклад в вопрос о роли полового момента в формировании личного характера и общественного сознания. Тут по существу дела и сравнивать нельзя. Даже и парадоксальнейшие преувеличения Фрейда куда более значительны и плодотворны, чем размашистые догадки Розанова, который сплошь сбивается на умышленное юродство и прямую болтовню, твердит зады и врет за двух.

И тем не менее должно признать, что не стыдящиеся славословить Розанова и склоняться перед ним внешние и внутренние эмигранты попадают в точку: в своем духовном приживальстве, в пресмыкательстве своем, в трусости своей Розанов только доводил до крайнего выражения их основные духовные черты, — трусость перед жизнью и трусость перед смертью.

Некий Виктор Ховин—теоретик футуризма, что ли?—удостоверяет, что подлая переметчивость Розанова проистекала из сложнейших и тончайших причин: если Розанов, забежав было в революцию (1905), не покидая, впрочем „Нового Времени", повернул затем вправо, то единственно потому, что испугался обнаруженной им сверхличной банальности; и если добежал до выполнения щегловитовских поручений по ритуалу, и если писал одновременно в „Новом Времени" в правом направлении, а в „Русском Слове", за псевдонимом,—в левом, и если, в качестве сводни, сманивал к Суворину молодых писателей, то единственно опять-таки от сложности и глубины душевной своей организации Эта глуповатая и слюнявая апологетика была бы хоть чуть-чуть убедительнее, если бы Розанов приблизился к революции во время гонений на нее, чтобы затем отшатнуться от нее во время победы. Но вот чего уж с Розановым не бывало и быть не могло. Ходынскую катастрофу, как очистительную жертву, он воспевал в эпоху торжествующей победоносцевщины. Учредительное Собрание и террор, все самое что ни на есть революционное, он принял в октябрьский период 1905 г., когда молодая революция, казалось, уложила правящих на обе лопатки. После 3-го июня (1907) он пел третьеиюньцев. В эпоху бейлисиады доказывал употребление евреями христианской крови. Незадолго до смерти писал со свойственным ему юродским кривлянием о евреях, как о „первой нации в мире", что, конечно, немногим лучше бейли-

сиады, хоть и с другой стороны. Самое доподлинное в Розанове: перед силой всю жизнь червем вился. Червеобразный человек и писатель: извивающийся, скользкий, липкий, укорачивается и растягивается по мере нужды—и как червь, противен. Православную церковь Розанов бесцеремонно—разумеется, в своем кругу—называл навозной кучей. Но обрядности держался (из трусости и на всякий случай), а помирать пришлось, пять раз причащался тоже... на всякий случай. Он и с небом своим двурушничал, как с издателем и читателем.

Розанов продавал себя публично, за монету. И философия его таковская, к этому приспособленная. Точно также и стиль его. Был он поэтом интерьерчика, квартиры со всеми удобствами. Глумясь над учителями и пророками, сам он неизменно учительствовал: главное в жизни—мягонькое, тепленькое, жирненькое, сладенькое. Интеллигенция в последние десятилетия быстро обуржуазивалась и очень тяготела к мягонькому и сладенькому, но в то же время стеснялась Розанова, как подрастающий буржуазный отпрыск стесняется разнузданной кокотки, которая свою науку преподает публично. Но по существу-то Розанов всегда был ихним. А теперь, когда старые перегородки внутри „образованного" общества потеряли всякое значение, равно как и стыдливость, фигура Розанова принимает в их глазах титанические размеры. И они об'единяются ныне в культе Розанова: тут и теоретики футуризма (Шкловский, Ховин), и Ремизов, и мечтатели-антропософы, и немечтательный Иосиф Гессен, и бывшие правые, и бывшие левые! „Осанна приживальщику! Он учил нас любить сладкое, а мы бредили буревестником и все потеряли. И вот мы оставлены историей—без сладкого..."

* * *

Катастрофа, личная, как и общественная, всегда большая проверка, ибо необманно обнаруживает подлинные, а не показные связи, личные и общественные. Именно через Октябрь до-октябрьское искусство, которое стало почти сплошь противо-октябрьским, обнаружило свою неразрывную связь с господствующими классами старой России. Это теперь так наглядно, что даже нет надобности прощупывать руками. В эмиграцию ушел помещик, капиталист,

военный и штатский генерал, их адвокат и их поэт. И все они решили, что погибла культура. Конечно, поэт считал себя независимым от буржуа и даже вступал с ним в пререкание. Но когда вопрос оказался поставлен с революционной серьезностью, то поэт сразу обнаружил себя приживальщиком до мозга костей. Этот исторический урок по части „свободного" искусства раз вернулся параллельно с уроком по части всех других „свобод" демократии, — той самой, которая подметала и подтирала за Юденичем... Искусство новой истории, индивидуальное и профессиональное, — в противоположность старому, народному, коллективному—выросло на избытке и досуге господствующих классов и остается на содержании у них. Элемент содержанства, почти неощутимый при непотревоженности общественных отношений, грубо выпер наружу, когда топор революции подрубил старые сваи.

Психология приживальства и содержанства вовсе не равнозначаща покорности, учтивости и почтительности. Наоборот, она предполагает весьма резкие сцены, взрывы, расхождения, угрозы полным разрывом—но только угрозы. Фома Фомич Опискин, классический тип старого дворянского приживальщика „с психологией", почти всегда находился в состоянии домашнего восстания. Но дальше гумна, помнится, не уходил. Это очень грубо, конечно, во всяком случае неучтиво сопоставлять Опискина с академиками и почти классиками: Буниным, Мережковским, Зинаидой Гиппиус, Н. Котляревским, Зайцевым, Замятиным и пр. Но из исторической песни слова не выкинешь. Обнаружились приживальщиками и содержанцами. И если у одних эта черта получила более буйное проявление, то у большинства внутренних эмигрантов, отчасти по независящим условиям, а главным образом, надо думать, по группировке темпераментов, подрубленное под корень содержанство приняло уныло-тоскующий характер и сходит на-нет в воспоминаниях и повторных переживаниях.

А. Белый.

В Белом межреволюционная (1905—1917), упадочная по настроениям и захвату, утончавшаяся по технике, индивидуалистическая, символическая, мистическая литература находит наиболее

сгущенное свое выражение, и через Белого же она громче всего расшибается об Октябрь. Белый верит в магию слов; об нем позволительно сказать поэтому, что самый псевдоним его свидетельствует о его противоположности революции, ибо самая боевая эпоха революции прошла в борьбе красного с белым.

Воспоминания Белого о Блоке—поразительные по своей бессюжетной детальности и произвольной психологической мозаичности—заставляют удесятеренно почувствовать, до какой степени это люди другой эпохи, другого мира, прошлой эпохи, невозвратного мира. Дело тут никак не в чередовании поколений,—это люди нашего поколения,—а в социальном складе, в духовном типе, в исторических корнях. Для Белого „Россия—большой луг, зеленый, яснополянский, шахматовский" (Шахматово—имение Блока). В этом образе предреволюционной и революционной России, как зеленого луга, притом яснополянского и шахматовского—до какой степени тут глубока старо-русская, помещичье-чиновничья, в лучшем случае тургеневски-гончаровская подоплека, и как это астрономически далеко от нас, и как хорошо, что далеко, и какой отсюда прыжок через века—к Октябрю!..

Бежин ли луг, или шахматовский, или яснополянский, или обломовский—это образ покоя и растительной гармонии. Корнями Белый в старом, но где взять старой гармонии? Наоборот, у Белого—все потрясено, все перекошено и выбито из равновесия. Яснополянский покой заменен у него не динамикой, а суетливым и суетным бегом на месте. Мнимая динамичность Белого—только перепрыгиванье и барахтанье на кочках исчезающего, рассасывающегося старого быта. Его словесное кружение никуда не ведет. Нет в нем и намека на идейную революционность. По сердцевине своей это бытовой и духовный консерватор, утративший почву под ногами и отчаявшийся. „Записки мечтателя", журнал, вдохновляемый Белым, есть сочетание отчаявшегося бытовика, у которого печка дымит, и привыкшего к духовным радениям интеллигента, которому без шахматовского луга трудно даже о загробной жизни размечтаться. „Мечтатель" Белый—приземистый почвенник на подкладке из помещичье-бюрократической традиции, только описывающий большие круги вокруг себя самого.

Сорванный с бытовой оси индивидуалист, Белый хочет заменить собою весь мир, все построить из себя и через себя, открыть в

себе самом все заново,—а произведения его, при всем различии их художественных ценностей, представляют собою неизменно поэтическую или спиритуалистическую возгонку старого быта. И оттого так несносны в последнем счете эта подобострастная возня с собою, это обожествление самых заурядных фактов собственного духовного обихода—в наше время массы и скорости, действительно творящих новый мир... Если так богослужебно писать о встрече с Блоком, то как же писать о больших событиях, с которыми связаны судьбы народов?

В воспоминаниях Белого о младенчестве его („Котик Летаев") есть интересные психологические прозрения, не всегда художественно достоверные, нередко внутренне убедительные; но связь их друг с другом через оккультные рассуждения, мнимые глубины, нагромождения образов и слов изводит до крайности полной своей бесплодностью. Белый усиливается локтями и коленями протиснуться сквозь детскую душу в потусторонний мир. И следы локтей видны на всех страницах, а потустороннего мира нет как нет. Да и откуда бы собственно ему взяться?

Белый сам не так давно написал о себе—он всегда занят собою, рассказывает о себе, ходит вокруг себя, обнюхивает себя, обсасывает себя—несколько очень правильных мыслей: „Под моими теоретическими абстракциями „максимум", быть может, таился осторожно нащупывающий почву минималист. Я ко всему подходил окольным путем, нащупывая почву издалека, гипотезой, намеком, методологическим обоснованием, оставаясь в выжидательной нерешительности"... („Воспоминания об Александре Блоке"). Называя максималистом Блока, Белый о себе самом прямо говорит, как о „меньшевике" (в духе святом, конечно, а не в политике). Эти слова могут показаться неожиданными под пером Мечтателя и Чудака (с прописных букв!); но, в конце концов, если столько говоришь о себе, то иногда скажешь и правду. Белый не „максималист", вот уж ни в малейшей степени, а несомненнейший „минималист", тоскующий и взыскующий осколок старого быта и его мироощущения в новой обстановке. И совершенно верно, что он ко всему подходит окольным путем. Весь его „Петербург" построен окольным методом. Оттого он и воспринимается, как потуга. Даже там, где достигается художественный результат, т.-е. когда в сознании читателя выростает образ, результат этот оплачивается

слишком дорогой ценой, так что после окольных путей, напряжений и потуг читатель не испытывает эстетического удовлетворения. Это все равно, как если бы вас в дом ввели через дымовую трубу, а войдя вы увидали бы, что есть дверь и что войти через нее куда проще.

Его ритмическая проза ужасна. Фраза повинуется не внутреннему движению образа, а внешней метрике, которая сперва вам кажется лишней, затем утомляет навязчивостью, под конец—отравляет существование. Уже одно предчувствие того, что фраза закончится ритмически, вызывает острое раздражение, как ожидание повторного скрипа ставней во время бессонницы. С шагистикой ритма идет у Белого параллельно фетишизм слова. Что слово человеческое не только выражает понятие, но и имеет свою звуковую ценность, это совершенно бесспорно, и без такого отношения к слову не было бы поэзии, как впрочем и прозаического мастерства. Мы не собираемся также отрицать приписываемые Белому в этой области заслуги. Тем не менее самое полновесное и полнозвучное слово не может дать больше того, что в него вложено. Белый же ищет в слове, как пифагорейцы в числе, второго, особого, сокрытого, тайного смысла. Оттого он так часто загоняет себя в словесные тупики. Если вы перегнете средний палец через указательный и прощупаете предмет, то получите впечатление удвоенности, и если продолжите опыт, вам станет не по себе: вместо того, чтобы правильно пользоваться осязанием, вы насилуете его, чтобы обманывать себя. Вот такое впечатление от художественных приемов Белого: в них есть неизменно фальшивая усложненность.

Игра на созвучных словах, замена логической или психологической мотивации словесным изломом или акустической связью, характеризует застойное, по самой своей сути средневековое мышление. Белый тем судорожнее цепляется за слова, тем неистовее насилует их, чем туже приходится его косным понятиям в среде, преодолевшей косность. Сильнее всего Белый в тех случаях, когда пишет плотный старый быт. Его манера и там утомительна, но не бесплодна: вы ясно видите, что Белый сам от этого старого быта, плоть от плоти и дух от духа его, что он насквозь консервативен, пассивен, умерен, и что ритмика и словесные подергивания—это только средства, при помощи которых со-

рвавшийся с бытовой оси Белый тщетно борется с пассивностью и трезвенностью в себе.

Во время войны Белый попал в последователи к немецкому мистику Рудольфу Штейнеру, конечно, „доктору"—и дежурил в Швейцарии по ночам под куполом антропософского храма. Что такое антропософия? Интеллигентски-спиритуалистическая, на философских и поэтических цитатах взопревшая перелицовка христианства. Более точных данных сообщить не могу, так как Штейнера не читал и читать не собираюсь. Считаю себя вообще вправе не интересоваться „философскими" системами, выясняющими отличия хвостов веймарской и киевской ведьмы, поскольку не верю в ведьму вообще (если не считать упомянутой выше Зинаиды Гиппиус, в реальность коей верую безусловно, хотя о размерах хвоста ее не могу сообщить ничего определенного). Другое дело—Андрей Белый: если небесные дела для него самое значительное, то о них бы и благовествовать. Между тем Белый, который на что уж обстоятелен и о своем переезде через канал рассказывает так, будто собственными глазами наблюдал, по крайней мере, сцену в саду Гефсиманском, если не шестой день творения,—тот же Белый, как только дело доходит до его антропософии, становится кратким, беглым, предпочитая фигуру умолчания. Одно только и сообщает: „Не я, а Христос во мне Я", и еще: „в боге родимся, во Христе умираем, в святом духе возрождаемся". Это утешительно, но... тае-тае... не ясно. Популярнее Белый, однако, не выражается, очевидно, из довольно-таки основательного опасения впасть в богословскую конкретность, слишком уж соблазнительную: ибо материализм неизбежно подминает под себя всякое позитивное, „онтологическое" верование, образуемое не иначе, как по образу и подобию материи, хотя бы и фантастически перекошенной. Если веруешь позитивно, об'ясни, из какого пера у ангелов крылья и из какой субстанции у ведьмы хвост? Из страха перед этими законнейшими вопросами господа спиритуалисты так утончают свою мистику, что в конце концов их астральное бытие становится замысловатым псевдонимом небытия. Тогда, снова испугавшись (незачем, в самом деле, было и огород городить!), они отшатываются назад, к катехизису. Так в колебаниях между неутешительной астральной пустотой и богословскими прейс-курантами и протекает духовное прозябание ми-

стиков антропософского и вообще философского вероисповедания. Белый упорно, но тщетно маскирует пустоту акустической инструментовкой и насильственной метрикой. Белый пытался мистически вознестись над октябрьской революцией, и даже попутно усыновить ее, указав ей место среди прочих дел земных, которые, впрочем, для него в целом, по собственному его слову, „ерунда". Сорвавшись в этой своей попытке,— еще бы не сорваться!—Белый ожесточился. Психологическая механика этого процесса так же проста, как анатомия картонного плясуна: несколько дырочек, несколько ниточек. Но из этих дырочек и ниточек у Белого выходит апокалипсис, не общий, а его собственный, Андрея Белого... „Дух правды меня заставляет сказать про свое отношение к социальной проблеме:—„Да, знаете, как-то так... Хотите чаю?" Что же, неужто и нет обывателя вовсе? Вот он: я— обыватель!" Бесвкусица? Да, натянутое гримасничанье, трезвенное юродство... И это пред лицом народа, переживающего революцию! В высокомернейшем предисловии к своей не-эпопейной „Эпопее" Андрей Белый обличает нашу советскую эпоху, „ужасную для литератора, чувствующего свое призвание к огромным, монументальным полотнам". Его, монументалиста, влекут, видите ли, „к арене ежедневности", к расписыванию „бонбоньерочек". Можно ли, спрашивается, с большей грубостью опрокинуть и действительность и логику вниз головой? Это Белого-то революция отвлекает от полотен к бонбоньеркам! С необыкновеннейшими подробностями, захлебываясь не столько даже в деталях, сколько в словесной пене, рассказывает Белый, как его „под куполом Иоаннова Здания"... „овлажнили дождями словесности" (буквально!); как он узнавал „страну Живомыслия"; как Иоанново Здание стало для него „образом феоретических (!) путешествий". Пречистая и пресвятая галиматья! При чтении ее каждая следующая страница кажется несносней предыдущей. Это самодовольное отыскивание психологических гнид, это мистическое предание их казни на ногте— не иначе, как „под куполом Иоаннова Здания",—эта чванная, напыщенная, с холодной позевотой сделанная трусливо-суеверная пачкотня, вот это выдается за „монументальное полотно"; а призыв повернуться лицом к тому, что совершается величайшей революцией в геологических пластах народной психологии, воспринимается, как приглашение расписы-

вать „бонбоньерочки“. Это у нас-то, в Советской России, „бонбоньерочки“!. Ну и бесвкусица же, ну и словесное же распутство! Да ведь как раз „Иоанново Здание“, воздвигнутое в Швейцарии духовными фланерами и туристами, и есть бесвкусная, докторски-немецкая бонбоньерка, начиненная „котиками“ и всякими иными обсахаренными мухами. А вот Россия наша есть сейчас гигантское полотно, разработки которого хватит на века. Отсюда, с вершин наших революционных кряжей, берут начало истоки нового искусства, нового мироощущения, нового сцепления чувств, нового ритма мысли, нового устремления слова. И через 100, и через 200, и через 300 лет будут с великим эстетическим волнением обнаруживать и вскрывать эти истоки освобожденного человеческого духа и... и натолкнутся на „мечтателя“, который отмахивался от „бонбоньерок“ („бонбоньерок“!!!) революции и требовал (от нее же!!!) обеспечения за ним материальной возможности изображать, как он спасался в Швейцарии от войны, и как он, изо дня в день, ловил в бессмертной душе неких мелких насекомых и распластывал их на пальце—„под куполом Иоаннова Здания“.

А в той же эпопее Белый заявляет: „Устои обычной действительности для меня—ерунда“. И это перед лицом народа, который истекает кровью, чтобы передвинуть „устои обычной действительности“. Ну, конечно, ни больше ни меньше: ерунда. А пайка требует—да не обычного, а для больших полотен, пропорционального. И негодует, что не торопятся преподнесть. Казалось бы, стоит ли из-за пайка-с, из-за „ерунды“-с омрачать христианнейшее состояние духа? Ведь он не он, а Христос в нем. Ведь в святом духе воскреснет. Чего же тут-то, в нашей земной ерунде-то, на печатный лист размазывать желчь по поводу недостаточности пайка? Антропософское благочестие освобождает не только от художественного вкуса, но и от общественной стыдливости.

Белый—покойник, и ни в каком духе он не воскреснет.

II. Литературные попутчики революции.

Вне-октябрьская литература в том виде, как она охарактеризована нами в первой главе, сейчас уже, в сущности, пройденная ступень. В первый период писатель активно противопоставлял себя Октябрю, отказывая всему связанному с революцией в художественном признании по тем же мотивам, по которым учитель отказывался учить детей октябрьской России. Вне-октябрьский характер литературы был, таким образом, не только выражением глубокой отчужденности двух миров, но и орудием активной политики, саботажем художников. Эта политика сама себя свела на-нет: старая литература уже не столько не хочет, сколько не может.

Между буржуазным искусством, которое изживает себя в перепевах или в молчании, и новым искусством, которого еще нет, создается переходное искусство, более или менее органически связанное с революцией, но не являющееся в то же время искусством революции. Борис Пильняк, Всеволод Иванов, Николай Тихонов и „серапионовы братья", Есенин с группой имажинистов, отчасти Клюев были бы невозможны—все вместе и каждый в отдельности—без революции. Они это сами знают и не отрицают этого, не чувствуют потребности отрицать, а некоторые даже и провозглашают со всей настоятельностью. Это не литературные службисты, которые начинают понемножку „изображать" революцию. Это и не сменовеховцы, ибо там предполагается разрыв с прошлым, радикальная перемена фронта. Большинство перечисленных писателей очень молоды, от 20-30 лет. Никакого дореволюционного прошлого у них не было, разрывать им, если и приходилось, то с пустяками. Литературный и вообще духовный облик их создан революцией, тем углом ее, который захватил их, и все они приемлют ее, каждый по-своему. Но в этих индивиду-

альных приятиях есть у них у всех общая черта, которая резко отделяет их от коммунизма и всегда грозит противопоставить ему. Они не охватывают революции в целом, и им чужда ее коммунистическая цель. Они все более или менее склонны через голову рабочего глядеть с надеждой на мужика. Они не художники пролетарской революции, а ее художественные попутчики, в том смысле, в каком это слово употреблялось старой социал-демократией. Если вне-октябрьская (по существу противо-октябрьская) литература есть умирающая литература буржуазно-помещичьей России, то литературное творчество „попутчиков" есть своего рода новое, советское народничество, без традиций старого народничества и—пока—без политических перспектив. Относительно попутчика всегда возникает вопрос: до какой станции? Этого вопроса нельзя сейчас, однако, предрешить и в самой приблизительной степени. Разрешение его зависит не только от суб'ективных свойств того или иного из попутчиков, но главным образом от об'ективного хода вещей в ближайшее десятилетие.

Однако, в двойственности мироощущения попутчиков, порождающей беспокойную неуверенность в себе,—постоянная опасность, художественная и общественная в одно и то же время. Блок эту морально-художественную раздвоенность чувствовал глубже других: он вообще был глубже. В воспоминаниях о нем Надежды Павлович есть такая фраза: „Большевики не мешают писать стихи, но они мешают чувствовать себя мастером... Мастер тот, кто ощущает стержень всего своего творчества и держит ритм в себе". В выражении мысли некоторая незаконченность, столь обычная для Блока, да и к тому же мы имеем здесь дело с воспоминаниями, которые, как известно, не всегда точны. Но внутренняя вероподобность и значительность этой фразы заставляют верить ей. Большевики мешают чувствовать себя мастером, ибо мастеру надо иметь ось, органическую, бесспорную, в себе, а большевики главную-то ось и передвинули. Никто из попутчиков революции—а попутчиком был и Блок, и попутчики составляют ныне очень важный отряд русской литературы—не несет стержня в себе, и именно поэтому мы имеем только подготовительный период новой литературы, только этюды, наброски и пробы пера—законченное мастерство, с уверенным стержнем в себе, еще впереди.

Николай Клюев.

Буржуазной поэзии, конечно же, не бывает, ибо поэзия—свободное искусство, а не служение классам [1]). Но вот Клюев крестьянский поэт, и не только сам сознает это, но повторяет, подчеркивает, хвалится. Разница тут в том, что крестьянский поэт не чувствует внутреннего побуждения прикрывать свое лицо—не только от других, но прежде всего от себя самого. Крестьянство русское, веками угнетавшееся, стремившееся вверх, идейно одухотворявшееся в течение десятилетий народничеством, в тех немногих случаях, когда находило своего поэта, не внушало ему ни социального, ни художественного побуждения скрывать свой крестьянский облик: как в старину у Кольцова, так, и еще даже более, в последние годы у Клюева.

Именно на нем, на Клюеве, видим снова жизненную силу социального метода литературной критики. Говорят нам, что писатель начинается там, где начинается индивидуальность, а, стало быть, источник его творчества—неповторяемая его душа, а не класс. И верно, что без индивидуальности нет писателя. Но если индивидуальность поэта—и только—раскрывается в его творчестве,—к чему тогда истолкование искусства? К чему, скажем, литературная критика? Художник, если он действительный художник, о своей неповторимой индивидуальности скажет во всяком случае лучше, чем разбалтывающий его критик. Но дело-то в том, что если индивидуальность неповторяема, то это вовсе не значит, что она неразложима. Индивидуальность есть сочетание родового, национального, классового, временного, бытового,—именно в своеобразии сочетания, в пропорциях психо-химической смеси и выражается индивидуальность. Одна из важнейших задач критики—разложить индивидуальность художника (т.-е. его художество) на составные элементы и обнаружить их соотношение. Этим критика приближает художника к читателю, у которого тоже ведь как-ни-

[1]) От одного опытного и начитанного журналиста я получил по поводу этих строк громоподобное письмо с доказательствами классового характера литературы. Мой корреспондент принял саркастическую фразу в самом положительном смысле. Боюсь, не случилось бы этого и с другими: внимательных читателей на свете не так уж много. Посему вбиваю кол настоящего примечания с надписью: „внимание, здесь ирония!"

как своя „неповторимая душа“, только художественно не выраженная, не „избранная“, но представляющая сочетание тех же видовых и родовых элементов, что и душа поэта. Вот и оказывается, что мостом от души к душе служит не неповторимое, а общее. Через общее только неповторимое и познается. Общее же определяется у человека наиболее глубокими и неотразимыми условиями, формирующими его „душу“: социальными условиями воспитания, существования, труда и общения. Социальные же условия, в историческом человеческом обществе, это прежде всего условия классовой принадлежности. Вот почему так плодотворен классовый критерий во всех областях идеологии, в том числе и в искусстве, и даже в искусстве особенно, ибо оно выражает нередко наиболее глубокие и потаенные социальные внушения. Разумеется, социальный критерий не исключает, а идет рука об руку с формальной критикой, т.-е. с техническим критерием мастерства, который тоже однако индивидуальное проверяет общей единицей, ибо без сведения индивидуального к общему не было бы ни общения между людьми, ни мышления, ни поэзии

Если отнять у Клюева его крестьянство, то его душа не то что окажется неприкаянной, а от нее вообще ничего не останется. Ибо индивидуальность Клюева находит себя в художественном выражении мужика, самостоятельного, сытого, избыточного, эгоистично-свободолюбивого. Всякий мужик есть мужик, но не всякий выразит себя. Мужик, сумевший на языке новой художественной техники выразить себя самого и самодовлеющий свой мир, или, иначе, мужик, пронесший свою мужичью душу через буржуазную выучку, есть индивидуальность крупная — и это Клюев.

Не всегда социальная основа художества так ярка и неоспорима. Но это только потому, как уже сказано, что большинство поэтов связано с эксплоататорскими классами, которые именно в силу своей эксплоататорской природы говорят о себе не то, что думают, и даже думают о себе не то, чем на самом деле являются. Однако же, несмотря на целую систему социально-психических трансмиссий, приводных ремней классового лицемерия, и в самой утонченной художественной перегонке можно открыть социальное естество. И без понимания его в воздухе повисает и художественная критика и история искусства.

Говорить о буржуазности той нашей литературы, которую мы назвали вне-октябрьской, вовсе не значит, следовательно, взводить поклеп на поэтов, которые-де служат искусству, а не буржуазии. Ибо где сказано, что нельзя служить буржуазии искусством? Как геологические обвалы вскрывают напластование земных пород, так обвалы социальные обнажают классовую природу искусства. Вне-октябрьское искусство потому и поражено смертельным бессилием, что на смерть поражены те классы, с которыми оно связано всем своим прошлым: вне буржуазно-помещичьего уклада, с его бытовым букетом, без тончайших внушений усадьбы и салона, это искусство не видит смысла жизни, чахнет, замирает, сходит на-нет

Клюев не мужиковствующий, не народник, он мужик (почти). Его духовный облик подлинно-крестьянский, притом северно-крестьянский. Клюев по крестьянски индивидуалистичен: он себе хозяин, он себе и поэт. Земля под ногами и солнце над головою. У крепкого хозяина запас хлеба в закроме, удойные коровы в хлеву, резные коньки на гребне кровли—хозяйское самосознание плотно и уверенно. Он любит похвалиться хозяйством, избытком и хозяйственной своей сметкой—так и Клюев талантом своим и поэтической ухваткой: похвалить себя также естественно, как отрыгнуть после обильной трапезы или перекрестить рот после позевоты. Клюев учился. Где и чему, не знаем, но распоряжается он знаниями, как начетчик и еще как скопидом. Крестьянин зажиточный, вывезя из города случайно телефонную трубку, укрепляет ее в красном углу, неподалеку от божницы. Так и Клюев Индией, Конго, Монбланом украшает красные углы своих стихов, а украшать Клюев любит. Простая скобленная дуга у хозяина бывает только от бедности или скаредности. У хорошего хозяина дуга с резьбою, росписная, в несколько красок. Клюев хороший стихотворный хозяин, наделенный избытком: у него везде резьба, киноварь, синель, позолота, коньки и более того: парча, атлас, серебро и всякие драгоценные камни. И все это блестит и играет на солнце, а если поразмыслить, то и солнце его же, клюевское, ибо на свете заправски существует лишь он, Клюев, его талант, земля его под ногами и солнце над головой.

Клюев поэт замкнутого и в основе своей малоподвижного мира, но все же сильно изменившегося с 1861 года. Клюев не Коль-

пов: сто лет прошло не даром. Кольцов простоват, покорен, скромен. Клюев много сложней, требовательней, затейливей, и новую стихотворную технику он вывез из города, как сосед вывез оттуда грамофон, но опять же поэтическую технику, как и географию Индии, Клюев привлекает только для того, чтобы украсить крестьянский сруб своей поэзии. У него много пестроты, иногда яркой и выразительной, иногда причудливой, иногда дешевой, мишурной—все это на устойчивой крестьянской закладке.

Стихи Клюева, как мысль его, как быт его, не динамичны. Для движения в клюевском стихе слишком много украшений, тяжеловесной парчи, камней самоцветных и всего прочего: двигаться надо с осторожностью во избежание поломки и ущерба. И, однако, Клюев принял революцию, которая есть величайшая динамика. Клюев принял ее не за себя одного, а вместе со всем крестьянством, и принял ее по крестьянски же. Упразднением барской усадьбы Клюев доволен: „пусть о ней плачет Тургенев на полке". Но ведь революция это прежде всего город: без города не было бы и упразднения дворянской усадьбы. Вот отсюда двойственность в отношении Клюева к революции; двойственность опять-таки не только клюевская, а обще-крестьянская: города Клюев не любит, городской поэзии не признает. Очень поучительны дружески-вражеским тоном своим стихи его, в которых он убеждает поэта Кириллова отказаться от мысли о фабричной поэзии и притти в его клюевский сосновый лес, единственный источник искусства. Об „индустриальных ритмах", о пролетарской поэзии, о самом принципе ее Клюев говорит с тем натуральным презрением, какое сквозит в устах каждого „крепкого" хозяина, когда он примеривается глазом к проповедующему социализм, бездомному городскому рабочему, или еще того хуже—к стрекулисту. И когда Клюев благосклонно предлагает кузнецу прилечь на минуту на узорчатой мужицкой лавке, кажется, будто богатый и кряжистый олончанин милостиво подает краюху голодному потомственному питерскому пролетарию „в городском обноске на панельных стоптанных каблуках".

Клюев приемлет революцию, потому что она освобождает крестьянина, и поет ей много своих песен. Но его революция без политической динамики, без исторической перспективы. Для Клюева это ярмарка или пышная свадьба, куда собираются с разных

мест, опьяняются брагой и песней, об'ятиями и пляской, а затем возвращаются во двору: своя земля под ногами и свое солнце над головой. Для других—республика, а для Клюева—Русь; для иных—социализм, а для него—Китеж-град. И он обещает через революцию рай, но рай этот только увеличенное и приукрашенное мужицкое царство; пшеничный, медвяный рай: птица певчая на узорчатом крыльце и солнце светящееся в яшмах и алмазах. Не без сомнения допускает Клюев в мужицкий рай радио и плечистый магнит и электричество: и тут же оказывается, что электричество—это исполинский вол из мужицкой Калевалы, и что меж рогов у него—яственный стол.

Клюев, очевидно, бывал в Питере во время революции, писал в „Красной Газете", братался с рабочими, но, как хозяин себе на уме, Клюев даже в те медовые дни так и этак прикидывал, не будет ли от этого всего ущерба его клюевскому хозяйству, то бишь, искусству. Если Клюеву покажется, что в городе его не ценят, то он, Клюев, тут же обнаружит нрав и накинет цену своему пшеничному раю по сравнению с индустриальным адом. И если его в чем укорят, то он за словом в карман не полезет, противника обложит, себя похвалит, крепко и убежденно Еще недавно Клюев затеял стихотворную перебранку с Есениным, который решил надеть фрак и цилиндр, о чем и сообщил в стихах. Клюев увидел в этом измену мужицкому корню и бранчливо мылил младшему голову—ни дать, ни взять богатый братан, выговаривающий брательнику, который вздумал жениться на городской шлюхе и записаться в голоштанники.

Клюев ревнив. Кто-то советовал ему отказаться от божественных словес. Клюев ударился в обиду:

Видно, нет святых и злодеев
Для индустриальных небес.

Неясно, верит он сам или не верит: бог у него вдруг харкает кровью, богородица за желтые боны отдает себя какому-то венгру. Все это выходит вроде богохульства, но выключить бога из своего обихода, разрушить красный угол, где на серебряных и золоченых окладах играет свет лампады—на этакое разорение Клюев не согласен. Без лампады не будет полноты.

Когда Клюев „подспудным, мужицким стихом“ поет Ленина, то очень не легко решить: Ленин это или... Анти-Ленин? Двоемыслие, двоечувствие, двоесловие. А в основе всего двойственность мужика, лапотного Януса, одним лицом к прошлому, другим — к будущему. Клюев поднимается даже до песен в честь Коммуны. Но это именно песни „в честь“, величальные. „Не хочу Коммуны без лежанки“. А коммуна с лежанкой—не перестройка по разуму, с циркулем и угломером в руках, всех основ жизни, а все тот же мужицкий рай.

Золотые дерева
Свесят гроздьями созвучья,
Алконостами слова
Порассядутся на сучья.

(Медный кит).

Вот поэтика Клюева целиком. Какая тут революция, борьба, динамика, устремление к новому? Тут покой, заколдованная неподвижность, сусальная сказочность, билибинщина: „алконостами слова порассядутся на сучья“. Взглянуть на это любопытно, но жить в этой обстановке современному человеку нельзя.

Каков будет дальнейший путь Клюева: к революции или от нее? Скорее, от революции: слишком уж он насыщен прошлым. Духовная замкнутость и эстетическая самобытность деревни, несмотря даже на временное ослабление города, явно на ущербе. На ущербе как будто и Клюев.

С. Есенин.

Есенин (и вся группа имажинистов—Мариенгоф, Шершеневич, Кусиков) стоят где-то на пересечении линий Клюева и Маяковского. Корни у Есенина деревенские, но не такие глубокие, как у Клюева. Есенин моложе. Поэтом стал он в эпоху уже разворошенной революцией деревни, разворошенной России. Клюев же целиком сложился в довоенные годы, и если на войну и революцию откликался, то в пределах очень замкнутого своего консерватизма. Есенин не только моложе, но и гибче, пластичнее, открытее влияниям и возможностям. Уже и мужицкая подоплека его не та, что у Клюева: у Есенина нет клюевской солидности,

угрюмой и напыщенной степенности. Есенин хвалится тем, что он озорник и хулиган. Правда, озорство его, даже чисто литературное („Исповедь"), не столь уж страшно. Но несомненно, что Есенин отразил на себе предреволюционный и революционный дух крестьянской молодежи, которую расшатка деревенского уклада толкала к озорству и к бесшабашности.

Город сказался на Есенине резче и острее, чем на Клюеве. Тут точка приложения для несомненных влияний футуризма. Есенин динамичнее, поскольку нервнее, гибче, восприимчивее к новому. Но имажинизм идет на перерез динамике. Самодовлеющее значение образа покупается за счет целого: части расчленяются и застывают.

Неправильно говорят, будто избыточная образность имажинистов вытекает из индивидуальных склонностей Есенина. На самом деле, мы ту же черту находим и у Клюева. Его стих отягощен образностью еще более замкнутой и неподвижной. В основе своей это не индивидуальная, а крестьянская эстетика. Поэзия повторяющихся форм жизни мало подвижна в своих основах и ищет путей в сгущенной образности.

Так или иначе, но имажинизм до такой степени перегружен образами, что поэзия его кажется вьючной и потому медлительной в движении. Избыточность образов сама по себе вовсе не свидетельствует о творческой силе: наоборот, она может проистекать из технической незрелости поэта, застигнутого врасплох художественно непосильными для него событиями и чувствами. Поэт как бы захлебывается образами, а читатель испытывает то же нервное нетерпение—дотянуть поскорее до конца,—как при слушании заикающегося оратора. Имажинизм во всяком случае не литературная школа, от которой можно ждать серьезного развития. И запоздалое высокомерие Кусикова („Запад, на который нам, имажинистам, чихать...") кажется курьезным и даже незанятным. Имажинизм разве лишь этапный пункт для нескольких поэтов молодого поколения, более или менее талантливых, но похожих друг на друга тем, что все они еще не перебродили.

Попытка Есенина построить имажинистским методом крупное произведение оказалась в „Пугачеве" не состоятельной. И это, несмотря на то, что автор украдкой изрядно-таки разгрузил свою вьючную образность. Диалогический характер „Пугачева" же-

стоко подвел поэта. Драма вообще наиболее прозрачная и потому наиболее непримиримая художественная форма: тут нет места для описательно-повествовательных заплат и лирической отсебятины. Диалогом Есенин и вывел себя на чистую воду. Емелька Пугачев, его враги и сподвижники—все сплошь имажинисты. А сам Пугачев с ног до головы Сергей Есенин: хочет быть страшным, но не может. Есенинский Пугачев сантиментальный романтик. Когда Есенин рекомендует себя почти-что кровожадным хулиганом, то это забавно; когда же Пугачев из'ясняется, как отягощенный образами романтик, то это хуже. Имажинистский Пугачев немножко смехотворен.

Если имажинизм, почти не бывший, весь вышел, то Есенин еще впереди. Заграничным журналистам он об'являет себя левее большевиков. Это в порядке вещей и никого не пугает. Сейчас для Есенина, поэта, от которого — хоть он и левее нас, грешных,—все-таки попахивает средневековьем, начались „годы странствия". Воротится он не тем, что уехал. Но не будем загадывать: приедет, сам расскажет.

Серапионовы братья. Всеволод Иванов. Ник. Никитин.

Серапионовы братья это молодежь, которая живет еще выводком. Кой-кто из них не через литературу подошел к революции, а из революции выдвинулся в литературу. Именно потому, что краткую свою родословную они ведут от революции, у них, по крайней мере у некоторых, есть как бы внутренняя потребность отодвинуться от революции и обеспечить от ее общественных притязаний свободу своего творчества. Они как бы впервые почувствовали, что искусство имеет свои права. Художник Давид (у Н. Тихонова) увековечивает наряду с Маратом также и „руку убийцы патриота". Зачем? „Но так хорош блеск кости до локтя, темно-вишневой густотой обрызган". Серапионы нередко отодвигаются от революции, вообще от современности, иногда даже от человека, пишут дрезденских студентов, библейских евреев, тигриц и собак. Все это производит пока впечатление поисков, этюдов, подготовки. Они всасывают в себя литературно-технические достижения дореволюционных школ, без чего вообще не может быть

движения вперед. Общий их тон реалистический, но пока еще не сложившийся. Индивидуально оценивать серапионовых братьев рано—по крайней мере в рамках этой работы. В целом они, наряду со многими другими признаками, знаменуют возрождение литературы — после трагического провала — на новых исторических основах. Почему мы относим их к попутчикам? Потому что они связаны с революцией; потому что эта связь еще очень бесформенна; потому что они еще очень молоды, и ничего определенного нельзя сказать об их завтрашнем дне.

Самой опасной чертой серапионов является щегольство беспринципностью. Это же вздор и тупоумие,—будто бывают художники „без тенденции", т.-е. без определенного, хотя бы и неоформленного, не выраженного в политических терминах отношения к общественной жизни. Верно лишь то, что у большинства художников, в эпохи органические, отношение к жизни и к ее общественным формам слагается незаметным, молекулярным путем, почти без участия критического сознания: художник берет жизнь, как она ему дана, окрашивает свое к ней отношение в те или иные лирические тона, но считает ее в основах ее незыблемой, критически не подходит к ней — так же, как к солнечной системе. И этот его пассивный консерватизм составляет невидимую ось его творчества.

Переломные эпохи не позволяют художнику роскоши автоматической и безответственной выработки общественного миросозерцания. А кто щеголяет этим, не искренно или без притворства, тот либо маскирует реакционную тенденцию, либо сбивается на общественное юродство, либо просто ходит в дурачках. Ученические упражнения, в духе рассказов Синебрюхова или повести Федина „Анна Тимофеевна", можно, конечно, дать, не задумываясь над общественно-художественными перспективами, но большой или просто значительной картины дать невозможно, да даже и на эскизах долго продержаться нельзя.

Мимоходом рожденные революцией, совсем еще молодые, едва из пеленок, беллетристы и поэты в поисках за своей художнической личностью пробуют оттолкнуться от революции, которая есть для них некоторым образом быт и среда, а им еще только нужно в этой среде найти свое я. Отсюда бутады в духе „искусства для искусства", которые кажутся серапионам чрезвычайно

значительными и дерзостными, а в действительности являются, в самом лучшем случае, признаком роста и уж — во всяком случае — свидетельством незрелости. Если серапионы оттолкнутся от революции окончательно, они сразу обнаружатся как второ-и-третьестепенные эпигоны вышедших в тираж дореволюционных литературных школ. Баловать с историей нельзя. Здесь наказание вытекает непосредственно из преступления.

Всеволод Иванов—старший, наиболее заметный из серапионов, наиболее значительный и прочный. Он пишет революцию и только революцию, но исключительно мужицкую и окраинную, чалдонскую. Односторонность темы и сравнительная узость художественного захвата накладывают на свежие и яркие краски Иванова оттенок однообразия. Он очень стихиен в своих настроениях и в стихийности недостаточно разборчив и строг к себе. Он очень лиричен, и лиризм его бьет через край: автор слишком настойчиво дает себя чувствовать, слишком часто выступает самолично, слишком громко себя выражает, слишком решительно хлопает природу и людей по спине и бедрам... Пока в этом чувствуется молодая стихийность, это даже привлекательно, но есть большая опасность, что это превратится в манеру. По мере того, как стихийность будет убывать, на смену ей должно итти расширение творческого захвата и повышение мастерства. А это возможно только при строгости к себе. Лиризм, который так согревает у Иванова и природу и диалог, должен стать подспуднее, внутреннее, скрытнее, скупее в формах выражения... Фраза должна рождаться из фразы естественным давлением материи художества, без видимого содействия художника. Иванов учился на Горьком и учился с пользой. Пусть же еще раз пройдет эту школу — на этот раз методом от обратного.

Сибирского мужика, казака, киргиза Иванов знает и понимает. На фоне восстаний, боев, пожаров и усмирений он очень хорошо показывает политическую безличность мужика при крепкой его социальной устойчивости. В качестве царского солдата молодой сибирский крестьянин поддерживает в России большевиков, а вернувшись в Сибирь, служит „Толчаку“ против красных. Отец его, заскучавший зажиточный мужик, ищущий новой веры, незаметно и неожиданно для себя оказывается вожаком красных партизан. Вся семья разбивается. Деревня выжигается. Но чуть проносится ураган, мужик метит в лесу деревья для сруба и снова строится.

После шатаний в разные стороны Ванька-встанька норовит плотно усесться на свой свинцовый зад... Отдельные картины достигают у Иванова большой силы. Превосходны сцены „разговора“ дальневосточных партизан с пленным американцем, пьяного повстанческого разгула, киргизских поисков „большого бога“... А в общем, хочет ли того Иванов или не хочет, но он показывает, что крестьянские восстания в „крестьянской“ России еще не революция. Мужицкий мятеж вспыхивает внезапно, от мелкой искры, разрозненно, нередко жестокий в своей беспомощности—и не видать, почему он вспыхнул, куда ведет? И никогда и ни в чем не победить бы разрозненному мужицкому бунту. В „Цветных Ветрах“ дан намек на стержень крестьянского восстания в фигуре городского большевика Никитина, но смутно. Никитин у Иванова—загадочный осколок другого мира, и неясно, почему вокруг него вращается крестьянская стихия. Но зато от всех этих картин революции дальнего угла исходит непреложный вывод: в большом тигеле на жарком огне переплавляется национальный характер русского народа. И Ванька-встанька из тигеля выйдет уж не тем...

Хорошо бы в этом тигеле доспеть и Всеволоду Иванову.

* * *

Из числа серапионов явно выдвинулся за последний год Никитин. Написанное им в 22-м году знаменует большой скачок вперед по сравнению с предшествующим годом. Но в этом быстром созревании есть что-то тревожащее, как в рано возмужавшем подростке. Тревогу возбуждает прежде всего явственная нота цинизма, которая свойственна в большей или меньшей степени почти всем молодым, но которая у Никитина принимает моментами особенно злокачественный характер. Дело тут не в грубых словах и не в натуралистических излишествах,—хотя излишество есть все-таки излишество,—а в особом, вызывающе упрощенном, будто бы реалистическом подходе к людям и событиям. Реализм—в широком смысле этого слова, т.-е. в смысле художественного утверждения реального мира, с его плотью и кровью, но и с его волей и с его сознанием—реализм может быть разный. Если взять человека, даже не социального, а только психофизического, то подойти к нему можно по разному: и сверху, со стороны головы, и снизу, и сбоку, и кругом обойти. Никитин подходит, точнее: подби-

рается... снизу. Оттого все перспективы человека получаются упрощенными, а иногда и отвратительными. Даровитая скороспелость Никитина придает этому подходу особо зловещий характер: на этом пути тупик.

Под словесными непристойностями и натуралистическими дебошами скрывается, не у одного Никитина, безверие или потухание веры. Это поколение было захвачено большими событиями без подготовки—политической, моральной и художественной. Устойчивого, а тем более консервативного в них ничего еще не было, и потому революция овладела ими легко. Но и крайне поверхностно, именно потому что легко. Их завертело, и они все—имажинисты, серапионы и пр.—хлыстовствовали, полусознательно исходя из убеждения, что фиговый листок есть главная эмблема старого мира. Очень поучительно, что не только в городской интеллигенции, но и в крестьянстве, и даже в рабочем классе, то поколение, которое революция захватила подростком, является худшим: не революционным, а бесшабашным, с чертами анархического индивидуализма. Следующее поколение, поднявшееся уже под новым режимом, гораздо лучше: оно общественнее, дисциплинированнее, требовательнее к себе, жаждет знания, серьезно формируется. Именно эта молодежь хорошо сходится со „стариками", т.-е. с теми, что сложились и окрепли до марта—октября и даже до 14 года. Революционность серапионов, как и большинства попутчиков, гораздо больше связана с поколением, которое пришло слишком поздно, чтобы готовиться к революции, и слишком рано, чтобы воспитаться в ней. Подойдя к революции с мужицкого исподу, и усвоив себе полу-хлыстовскую перспективу на события, попутчики должны испытывать тем большее разочарование, чем явственнее обнаруживается, что революция не радение, а замысел, организация, план, труд. Имажинист Мариенгоф, снимая шляпу, почтительно иронически прощается с революцией, которая ему (Мариенгофу, т.-е.) изменила. И Никитин в рассказе „Пелла", где лжереволюционное хлыстовство находит наиболее завершенное выражение, кончает как бы без всякой внешней связи, но внутренне вполне мотивированно, скептическими словами, не столь кокетливыми, как у Мариенгофа, но никак не менее циническими: „Вы устали, а я уже бросил погоню... и нынче напрасно гнаться нам. Незачем! Не ищите мертвое место".

Мы уже это один раз слышали и очень твердо помним. Молодые беллетристики и стихослагатели, захваченные в 1905 г., почти такими же словами поворачивались затем к революции („фефела"!). Снявши перед незнакомкой шляпу в 7-м году, они всерьез вообразили, что свели с ней все счеты. А она вернулась во второй раз, и при том куда основательнее. Внезапных первых „любовников" 5-го года она застала преждевременными старцами, духовно облысевшими. Зато она—совсем, по совести говоря, о том не заботясь—вовлекла в свой круг (по самой его периферии и даже почти по касательной) новую поросль старого общества. Но и тут пришел свой 7-й год: в хронологии он называется 21—22-м. Даже Ходасевич получил право сделать по адресу революции „жест", потому что какая же это прекрасная незнакомка: торговка и только!

Правда, молодые готовы по разным поводам утверждать, что они и не думают рвать с революцией, что они ею созданы, что они вне революции немыслимы и не мыслят себя. Но все это очень неопределенно и даже двусмысленно. Конечно, отделить себя от революции они не могут, поскольку революция, хотя и торгующая, есть факт и даже быт. Быть вне революции—значит быть в эмиграции. Об этом, конечно, речи нет. Но кроме эмиграции заграничной, есть и внутренняя. И путь к ней—отчужденность от революции. Кому незачем больше гнаться, тот и есть кандидат в духовные эмигранты. А это означает неизбежно и художественную смерть, ибо незачем же себя обманывать: привлекательность, свежесть, значительность молодых—вся от революции, к которой они прикоснулись. Если это отнять, на свете станет несколькими Чириковыми больше и только.

Б. Пильняк.

Пильняк—реалист и превосходный наблюдатель со свежим глазом и хорошим ухом. Люди и вещи не кажутся ему старыми, заношенными, все теми же, только приведенными революцией во временный беспорядок. Он берет их в их свежести и неповторяемости, то-есть живыми, а не мертвыми, и в беспорядке революции, который есть для него живой и основной факт, ищет опоры для своего художественного порядка.

В художестве, как и в политике,—а в некоторых отношениях художество приближается к политике, политика—к художеству, ибо то и другое—искусство,—„реалист" может глядеть только под ноги себе, замечать только препятствия, минусы, ухабы, прорванные сапоги, разбитую посуду. Тогда политика будет боязлива, уклончива, оппортунистична, а художество—мелкотравчато, из'едено скептицизмом, эпизодично. Пильняк реалист. Вопрос только в масштабе его реализма. А нашему времени нужен большой масштаб.

Быт революции бивуачен. Личная жизнь, учреждения, методы, мысли, чувства—все чрезвычайно, временно, переходно, сознает свою временность и выражает ее сплошь да рядом даже в названии. Отсюда трудность художественного подхода. Бивуачность и эпизодичность имеют в себе элемент случайности, а случайность несет на себе клеймо незначительности. Революция, взятая в эпизодах своих, оказывается вдруг незначительной. Где же революция? В этом трудность. Преодолеет ее тот, кто поймет и прочувствует до дна внутренний смысл этой эпизодичности и откроет за нею историческую ось кристаллизации. „На что нам твердые дома, — говорили некогда раскольники,—ждем пришествия христова". Революция тоже не строит твердых домов, заменяя их переселениями, уплотнениями и бараками. Характер временного и барачного лежит на всех ее учреждениях. Но не потому, что она ждет пришествия христова, то-есть высшую свою цель противополагает материальному процессу жизненного строительства, а потому—наоборот, что она стремится, в непрерывных поисках и опытах, найти наилучшие способы для построения своего твердого дома. Все, что она делает, это эскизы, наброски, черновики—на заданную тему. Их было и будет еще великое число. И неудачных много больше, чем тех, которые обещают удачу. Но все они проникнуты одной мыслью, одним исканием. Единое историческое задание одухотворяет их. Гвиу, Главбум не просто звукосочетания, в которых Пильняку слышатся завывания революционной стихии,—нет, это нарочитые, придуманные, сознательно сколоченные рабочие слова (как бывают рабочие гипотезы) для сознательного, преднамеренного, нарочитого строительства—с такой степенью нарочитости, какой еще не было на земле.

„Да, через сто, полтораста лет люди будут тосковать

о теперешней России, как о днях прекраснейшего проявления человеческого духа... А у меня вот башмак прорвался, и хочется за границей посидеть в ресторане, выпить виски" („Иван-да-Марья"). Подобно тому, как поезду из теплушек за суматохой рук, ног, мешечников, вшей не заметен путь в две тысячи верст,— говорит там же Пильняк,—так из-за прорванных башмаков и всех вообще невязок и тягот советского быта не заметен исторический перевал, совершенный именно в эти дни. „Моря и плоскогорья переместились! Ибо в России прекрасные муки рождения! Ибо Россия—озонируется! Ибо в России—жизнь! Ибо половодьями мутна вода—от наземов! Это—*я* знаю. Но о н и видят—вшей в матерщине". Вопрос поставлен с хорошей отчетливостью. Они (ущемленные мещане, низложенные руководители, обиженные пророки, педанты, тупицы, профессиональные мечтатели) только и видят что вшей и грязь, тогда как есть еще сверх того муки рождения. Пильняк знает это. Может ли он ограничиваться стонами и судорогами, физиологическими эпизодами? Нет, он хочет дать почувствовать рождение. Это большая задача, но очень трудная. Хорошо, что Пильняк поставил ее себе. Но еще не пришло время сказать, что он разрешил ее.

Пильняк бессюжетен именно из боязни эпизодичности. Собственно у него есть наметка как бы даже двух, трех и более сюжетов, которые вкривь и вкось продергиваются сквозь ткань повествования; но только наметка, и притом без того центрального, осевого значения, которое вообще принадлежит сюжету. Пильняк хочет показать нынешнюю жизнь в ее связи и движении, захватывает ее и так и этак, делая в разных местах поперечные и продольные разрезы, потому что она везде не та, что была. Сюжеты, вернее сюжетные возможности, которые у него пересекаются, суть только на-удачу взятые образцы жизни, ныне, заметим, несравненно более сюжетной, чем когда-либо. Но осью служат Пильняку не эти эпизодические, иногда анекдотические сюжеты... а что же? Здесь камень преткновения. Невидимой осью (земная ось тоже невидима) должна бы служить сама революция, вокруг которой и вертится в конец развороченный и хаотически перестраивающийся быт. Но для того, чтобы читатель почувствовал эту ось, нужно, чтоб ее прочувствовал сам автор и продумал заодно

Когда Пильняк, неизвестно в кого метя, но попадая камнем в Замятиных и прочих островитян, говорит, что муравей не поймет красоты каменной бабы, ибо, переползая по ней, не увидит ничего, кроме мелких выступов и рытвин, то это метко и убийственно. Всякая большая эпоха—реформация ли, ренессанс, революция—должна восприниматься в целом, а не частями и частицами. Масса участвует в этих событиях непреодолимым социальным инстинктом. У единиц он возвышается на уровень обобщающего сознания. А духовные середнячки оказываются ни в тех, ни в сих, для массовидного восприятия слишком индивидуалистичны, до синтетического охвата не доросли. На их долю и остаются рытвины и выступы, о которые они набивают себе шишки, с философскими или эстетическими проклятиями. Как же обстоит на этот счет дело с самим Пильняком?

Пильняк очень метко и остро наблюдает осколочный быт наш; в этом сила его; он реалист. Сверх этого он знает, и об этом своем знании заявляет, что Россия озонируется, что в ней и с ней происходят прекрасные муки рождения; что в суматохе вшей, брани, мешечников совершается величайший в истории перевал. Знает же это Пильняк, раз открыто заявляет. Но в том и беда, что только заявляет, как бы даже противопоставляя эти свои заверения живой и жестокой подлинности быта. Он не отвращается от революционной России, наоборот, приемлет и даже по-своему возвеличивает, но декларативно; художественно же оправдать не может, ибо идейно не охватывает. Оттого Пильняк так часто прорывает собственноручно ткань повествования, чтобы уже от своего имени связать поспешным узлом концы с концами, пояснить (кое-как), обобщить (из рук вон плохо), лирически окрасить (иногда прекрасно, но чаще всего—избыточно). Таких нарочитых авторских узлов у Пильняка навязано великое множество. И произведение двоится: не то в нем невидимой осью—революция, не то слишком видимой осью—сам автор, неуверенно покачивающийся вокруг да около революции. Таков пока Пильняк.

В сюжетном смысле Пильняк провинциален. Он берет революцию в ее периферии, в ее задворках, в деревне и особенно в уездном городе. У него окуровская революция. Что же, и такой подход может быть жизненным, он в своем роде даже органичнее. Но нельзя застревать на периферии, нужно найти ось революции,

которая не в деревне и не в уезде. Можно через Окуров подходить к революции, но нельзя иметь окуровский угол зрения на революцию.

Уездный с'езд советов, санный путь,—„товариш, подсади!"—лапти, тулупы, очередь в доме советов: за хлебом, колбасой и махоркой...—Товарищи! Вы единственные хозяева с'езда и уезда и революции.—Ох, касатка, мало ты даешь, се-таки! (это насчет колбасы).—Это будет последний и решительный бой!—Интернационал! Антанта! Всемирный капитализм!..

В этих обрывках разговоров, быта, речей, колбасы и гимна есть нечто от революции, живой ее кусок, схваченный острым глазом, но наспех, налету, и как бы извне, со стороны. Не хватает чего-то, что внутренне связывало бы эти осколки: не хватает идеи нашей эпохи. Когда пишет Пильняк теплушку, то вы чувствуете мастера, будущего мастера, возможного будущего мастера... Но вы не получаете того разрешающего противоречия удовлетворения, которое есть высший признак художественного произведения. Недоумение остается и отчасти даже сгущается. Почему этот поезд? Почему эта теплушка? И что они везут в себе—от России и для России? Никто не требует от Пильняка исторического анализа теплушки в резрезе быта и в разрезе времени, тем более пророческих вещаний, к которым он сам так немотивированно склоняется. Но если бы Пильняк сам для себя понял теплушку, ее связь с ходом событий, это передалось бы и читателю. А сейчас вшивая теплушка движется неоправданной, и принятый ее Пильняк порождает недоумение.

Одна из позднейших работ Пильняка, „Метель", свидетельствует снова о том, какой это значительный писатель. Уездная бестолочь грязной обывательщины, издыхающей в обстановке революции, прозаическая сутолока советских будней—и все это в окружении октябрьской метели—выступает у Пильняка не сплошной картиной, а рядом ярких пятен, метких силуэтов, убедительных набросков. Но общее впечатление все то же—тревожной двойственности.

„Ольга думала, что революция как метель и люди в ней как метелинки". Так же думает и сам Пильняк—не без влияния Блока, который брал революцию исключительно, как стихию и, по характеру своего темперамента, как холодную—не как пожар, а как мятель,—„и люди в ней как метелинки". Но если революцию-

ция есть только всемогущество разнузданной стихии, играющей человеком, то откуда же тут „дни прекраснейшего проявления человеческого духа“? И если муки оправданы тем, что это муки рождения, то что же собственно рождается? Без ответа на это останутся прорванный башмак, вошь, кровь, метель, чортова чехарда, но не будет революции.

Так вот, знает ли Пильняк, что собственно в революционных муках рождается? Нет, не знает. Конечно, слышал (как не слыхать!), но внутренно не верит. Пильняк не художник революции, а только художественный попутчик ее. Станет ли ее художником? Не знаем. Но пока не стал. Потомки будут говорить о „прекраснейших днях“ человеческого духа. Прекрасно: но место самого Пильняка в этих днях? Смутно, туманно, двойственно. Не оттого ли Пильняк как бы дичится явлений и людей, которые строго определяют и осмысливают совершающееся? Пильняк обходит коммунистов, чаще всего—с уважением, чуть-чуть холодно, иногда с симпатией, но обходит. Вы почти не видите у Пильняка революционера-рабочего и, главное, глазами его автор не глядит и не умеет взглянуть на совершающееся. Между тем в „Голом годе“ он глядит на жизнь глазами разных своих персонажей, тоже сплошь попутчиков революции. А вот еще одно знаменательнейшее явление: для художника 1918—1921 годов не существует красной армии. Как так? Прошлые годы революции были прежде всего годами войны. Кровь отхлынула от сердца страны к фронтам периферии и там обильно проливалась в течение нескольких лет. Энтузиазм, веру в будущее, самоотвержение свое, ясность мысли, волю свою рабочий авангард вкладывал в эти годы в красную армию. Столичная красногвардейская революция конца 17-го начала 18-го года в борьбе за самосохранение перелилась в фронтовые дивизии и полки. Пильняк это проглядел. Красная армия не существует для него. Оттого 19-й год для него только голый год.

Но должен же быть у Пильняка какой-нибудь ответ на вопрос, для чего все это? Должна же у него быть своя философия революции? Вот здесь-то и открывается наиболее тревожное обстоятельство: историческая философия Пильняка совершенно ретроградна; художественный попутчик революции рассуждает так, как если бы путь ее вел не вперед, а назад. Революция тем приемлема для Пильняка, что народна, а народна она тем, что сбрасывает

Петра и возрождает XVII век. Выходит так: революция тем национальна, что ретроградна.

„Голый год“, главное произведение Пильняка, весь в этой двойственности. Метель, наговоры, поверья, лешие и живущие столетним обыком сектанты, которым Петроград ни к чему,—это фон, грунт, основа. А с другой стороны, но уж мимоходом—„завод самовозродился“—самодеятельностью группы провинциальных рабочих: „это ли не поэма, стократ величавее воскресения Лазаря?“

Город в 1918—19 годах расхищается, и Пильняк приветствует это, ибо вдруг оказывается, что и ему „Петроград ни к чему“. А с другой стороны, опять-таки мимоходом—большевики, кожанные куртки: „из русской рыхлой, корявой народности—отбор. В кожанных куртках—не подмочишь. Так вот знаем, так вот хотим, так вот поставили—и баста“. Между тем большевизм—продукт городской культуры. Без Петербурга никогда бы не совершиться этому отбору „из рыхлой народности“. Колдовские обряды, народные песни, вековые слова. Это основа. Но и „Гвиу, Гау, Главбум, Гувуз! Ах, какая метель! Как метельно!.. Как хо-ро-шо!..“ Хорошо-то хорошо, только концы с концами не сведены, а это уж не хорошо.

Россия и впрямь полна противоречий и притом самых крайних: колдовской наговор и рядом Главбум. Литературные человечки презрительно морщатся по поводу терминологических новообразований, а Пильняк повторяет: „Гувуз, Главбум... Как хорошо!“ В этих непривычных, временных словах — как временен бивуак, как временен костер на берегу реки (бивуак — не дом, костер — не очаг!)—Пильняк чует отражение духа своего времени. „Как хо-ро-шо!“ И впрямь хорошо, что Пильняк это чувствует (особенно если всерьез и надолго). Но как же быть с городом, которому революция, им же порожденная, нанесла столь тяжкий ущерб? Тут у Пильняка провал. Он ни умом, ни чувством своим не решил для себя, что выбрать в хаосе противоречий. А выбирать нужно. Революция пересекла время пополам. И хотя в сегодняшней России знахарский наговор живет рядом с Гвиу и Главбумом, но они живут не в одной исторической плоскости. Гвиу и Главбум, как ни несовершенны, тянут вперед, а наговор, как ни „народен“,—мертвый груз истории. Хорош сектант Донат, кряжистый мужик,

конокрад твердых правил (чаю не пьет). Ему-то Петербург, пожалуй, и не нужен. Хорош и большевик Архипов, который управляет уездом, а на рассвете зубрит иностранные слова по книжке, умен, тверд, говорит „энергично фукцировать“ и, главное, сам „фукцирует“ со всей энергией. Но революция-то в ком же из них? Донат—это неисторическая, „зеленая“ Россия, непереваренный семнадцатый век. Архипов же—XXI век, хоть и плохо знает иностранные слова. Если перетянет Донат и растащит этот степенный благочестивый конокрад обе столицы и чугунку, тогда конец революции и вместе с нею — России. Время рассечено на живую и мертвую половины, и надо выбирать живую. Не решается, колеблется в выборе Пильняк и для примирения приделывает большевику Архипову пугачевскую бороду. Но это уже бутафория. Мы Архипова видали: он бреется.

Знахарь Егорка говорит: „Россия сама себе умная. Немец—он умный, да ум-то у него дурак...“ „А Карла Марксов?“—спрашивают.—Немец, говорю, а стало быть дурак.—„А Ленин?“—Ленин, говорю, из мужиков, большевик, а вы должно коммунесты...“ За знахаря Егорку прячется Пильняк. И тот факт, что за большевиков он говорит открыто („отбор“), а против „коммунестов“ юродивым языком знахаря, вот это-то и тревожно. Ибо что у него внутреннее и глубже? Как бы на одной из станций не пересел попутчик во встречный поезд...

Художественная опасность тут непосредственно вытекает из политической. Растворение революции в мужицком бунте и быте—если бы Пильняк на этом упорствовал—означало бы дальнейший сдвиг его художественных приемов в сторону упрощенности. И сейчас у Пильняка не картина революции, а только грунт и фон для нее. Грунт сделан смелой и хорошей рукой, но беда, если мастер решит, что грунт-то и есть картина. Октябрьская революция—это город, Петербург и Москва. „Революция продолжается“, роняет мимоходом Пильняк. Но ведь вся дальнейшая работа революции будет направлена на индустриализацию и модернизацию хозяйства, на уточнение приемов и методов строительства во всех областях, на искоренение идиотизма деревенской жизни, на усложнение и обогащение человеческой личности. Пролетарская революция может быть технически и культурно завершена и оправдана только через электрификацию, а не через возвра-

щение к лучине, через материалистическую философию действенного оптимизма, а никак не через лесные суеверия и застойный фатализм. Беда, если Пильняк и впрямь захочет быть поэтом лучины с претензиями революционера! Тут не политический ущерб конечно,—кому придет в голову тянуть Пильняка в политику,—а самая реальная и непосредственная художественная опасность. Ошибка в историческом подходе, а за ней фальшь мироощущения и кричащая двойственность, а отсюда—уклонение от важнейших сторон действительности, сведение всего к примитиву, к социальному варварству, дальнейшее огрубление изобразительных приемов, натуралистические излишества, озорные, но не храбрые, ибо все же не доведенные до конца, а там, глядишь, и мистицизм или мистическое притворство (по паспорту романтика), то-есть уже полная и окончательная смерть.

Уже и сейчас Пильняк при любой оказии, особенно затруднительной, пред'являет паспорт романтика. Особенно, когда ему случается не туманно и слегка двусмысленно, а вполне отчетливо проявить свое приятие революции, он сейчас же делает (по Андрею Белому) типографский уступ в несколько квадратов и совсем другим тоном заявляет: не забудьте, пожалуйста, что я романтик. Пьяным сплошь и рядом приходится изображать высшую солидность, но не так редки и трезвые, которые для выхода из затруднительного положения прикидываются выпившими. Не принадлежит ли Пильняк к их числу? И когда он настойчиво называет себя романтиком и просит, чтоб не забывали,—не говорит ли в нем испуганный реалист, которому не хватает кругозора? Революция вовсе не есть прорванный сапог плюс романтика. Искусство революции вовсе не в том, чтобы не видеть правды, или усилием фантазии преображать—для себя, для собственного употребления—суровую реальность в пошлость „творимой легенды". Психология творимой легенды противоположна революции. Ею начиналась контр-революционная эпоха после 1905 г., с мистикой и мистификацией.

Принять рабочую революцию во имя возвышающего обмана, значит не только отвергнуть, но и окловетать ее. Все социальные иллюзии, какие только набредило человечество—в области религии, поэзии, права, морали, философии — для того и служили, чтобы обмануть и связать угнетенных. Социалистическая революция

срывает покровы иллюзий, „возвышающих“, то-есть унижающих обманов, смывает (кровью) с реальности гримм и в той мере сильна, в какой реалистична, целесообразна, стратегична, математична. Ужли же революция—вот эта, что перед нами, первая с тех пор, как земля завертелась — нуждается в приправе из романтических отсебятин, как какое-нибудь кошачье мясо под рагу нуждается в „заячьем“ соусе? Предоставьте это Белым: пусть дожевывают обывательскую кошатину под антропософическими соусами.

При всей значительности и свежести пильняковской манеры, тревогу вызывает ее манерность, притом нередко подражательная. Совершенно непонятно — каким образом Пильняк мог попасть в художественную зависимость от Белого и притом от худших сторон Белого? Навязчивый суб‘ективизм, ввиде повторяющихся зачастую сумбурных лирических вставок; быстрые и немотивированные литературные перебежки от бытового ультра-реализма к каким-то неожиданным психо-философским вещаниям; расположение текста типографскими уступами; совершенно неуместные, по механической ассоциации притянутые цитаты, — все это ненужно, надоедливо и подражательно: черным по... Белому. Но Андрей Белый с хитрецой: он прикрывает лирической истерией прорехи своего учительства. Белый—антропософ, набрался мудрости у Рудольфа Штейнера, стоял на часах у немецко-мистического храма в Швейцарии, пил кофе и ел сосиски. И так как мистическая философия Белого скудна и жалка, то в его литературные приемы вошло для прикрытия на половину искреннее (истерическое), на половину сработанное по словарю шарлатанство, и чем дальше, тем больше. Но Пильняку-то это зачем? Или Пильняк тоже собирается преподавать нам трагически-утешительную философию искупления с шоколадом Гала Петер на закуску? Пильняк ведь берет мир в его телесности, и в этой телесности ценит его. Откуда же эта зависимость от Белого? Очевидно, что и здесь, как в кривом зеркале, отражается внутренняя потребность Пильняка в синтетической картине. Пробелы в духовном охвате порождают слабость его к Белому, словесному декоратору духовных провалов. Но это для Пильняка дорога вниз. А как бы хорошо ему скинуть с себя полушутовскую манеру русского штейнерьянца и двинуться выше, собственной дорогой.

Пильняк писатель молодой, но все же не юноша. Он вошел в самый критический возраст. И большой опасностью тут является преждевременная, так сказать, скоропостижная маститость: еще не перестал быть подающим надежды, как уже стал оракулом. Пишет, как оракул: и по многозначительности, и по темноте, жречески намекает, учительствует, а ему надо учиться и учиться, ибо концы с концами у него не связаны не только общественно, но и художественно. Техника его неустойчива и неэкономна, голос ломается и срывается, подражательность бьет в глаза... Все это, может быть, и неизбежные болезни роста, но при одном условии: чтоб без маститости. Если же при ломком голосе самодовольство и учительство, то от бесславного конца не спасет и большой талант. Это и в дореволюционные времена было уделом многих наших подававших надежды, которые сразу окунались в маститость и захлебывались в ней. Пример Леонида Андреева надо бы ввести в хрестоматии для подающих надежды.

Талантлив Пильняк, но и трудности велики. Надо ему пожелать успеха.

Мужиковствующие.

Нельзя ни понять, ни принять, ни изобразить революцию, хотя бы частично, если не видеть ее в целом, с ее об'ективными историческими задачами, которые для руководящих сил движения становятся целями. Если этого нет, то нет оси, нет и революции, она распадается на эпизоды и анекдоты, героические или зловещие. Можно из них составить более или менее искусные картины, но нельзя воссоздать революции, и уж конечно нельзя примириться с нею: если небывалые жертвы ее и лишения бесцельны, тогда история—сумасшедший дом.

И Пильняк, и Всеволод Иванов, и Есенин как бы стремятся раствориться в водовороте, без размышлений и без ответственности. Растворяются же они не в том смысле, что их не видно—это было бы им не в упрек, а в хвалу, и этой хвалы они не заслужили; наоборот, их слишком видно: Пильняка—в его рисовке и манерности, Всеволода Иванова—в его захлебывающейся лиричности, Есенина—в его перегруженном „озорстве". Беда в том, что между ними и революцией, как материей их творчества, нет идейной дистанции, обеспечивающей художественную

перспективу. И нежелание и неумение литературных попутчиков охватить революцию, сливаясь с нею, но не растворяясь в ней; взять ее не только как стихию, но и как целевой процесс,— вовсе не индивидуальная, а социальная черта. Большинство попутчиков принадлежит к мужиковствующим интеллигентам. Интеллигентское же приятие революции, с опорой на мужика, без юродства не живет. Оттого попутчики не революционеры, а юродствующие в революции. До тревоги неясно, с чем собственно они примиряются в ней—с тем ли, что она есть исходный пункт упорного движения вперед, или с тем, что она нас в некоторых отношениях двинула назад: ибо есть факты обеих категорий. Мужик, как известно, попытался принять большевика и отвергнуть коммуниста. Это значило по существу, что кулак, подминая под себя середняка, пытался ограбить историю и революцию: прогнавши помещика, хотел растащить по частям город и повернуть жирный тыл государству. Петербург кулаку не нужен (по крайней мере для начала) и, если столица „пошла в лишаи" (Пильняк), то так ей и надо. Не только мужицкий напор на помещика—неизмеримо значительный, неоценимый по историческим последствиям,— но и напор мужика на город вошел необходимым элементом в революцию. Однако, это еще не вся революция. Город живет и руководит. Если выкинуть город, то-есть отдать его на растерзание: экономическое—кулаку, художественное—Пильняку, то останется не революция, а бурный и кровавый попятный процесс. Крестьянская Россия, лишенная городского руководства, не то что не доберется до социализма, но не устоит на ногах и двух месяцев и поступит, в качестве навоза или торфа, на расточение к мировому империализму. Вопрос политики? Вопрос миросозерцания, следовательно и вопрос большого искусства. И на этом вопросе надо остановиться.

Не так давно Чуковский поощрял Алексея Толстого к примирению—не то с революционной Россией, не то с Россией, несмотря на революцию. И главный довод у Чуковского был тот, что Россия все та же, и что русский мужик ни икон своих, ни тараканов ни за какие исторические коврижки не отдаст. Чуковскому чудится за этой фразой, очевидно, какой-то большущий размах национального духа и свидетельство неискоренимости его... Опыт семинарского отца-эконома, выдававшего таракана в хлебе

за изюмину, распространяется Чуковским на всю русскую культуру. Таракан, как „изюмина“ национального духа! Какая это в действительности поганенькая национальная приниженность и какое презрение к живому народу! Добро бы сам Чуковский верил в иконы. Но нет, ибо не брал бы их, если б верил, за одну скобку с тараканами, хотя в деревенской избе таракан и впрямь охотно прячется за иконой. Но так как корнями своими Чуковский все же целиком в прошлом, а это прошлое, в свою очередь, держалось на мохом и суеверием обросшем мужике, то Чуковский и ставит между собой и революцией старого заиконного национального таракана в качестве примиряющего начала. Стыд и срам! Срам и стыд! Учились по книжкам (на шее у того же мужика), упражнялись в журналах, переживали разные „эпохи“, создавали „направления“, а когда всерьез пришла революция, то убежище для национального духа открыли в самом темном тараканьем углу мужицкой избы.

Чуковский только бесцеремоннее, но мужиковствующие сплошь загибают в сторону примитивного, тараканом отдающего национализма. Несомненно, что в самой революции совершаются процессы, которые с этим национализмом в разных точках соприкасаются. Хозяйственный упадок, усиление провинциализма, реванш лаптя над сапогом, брага и самогон—все это тянет (сейчас уж можно сказать: тянуло) назад, вглубь веков. А параллельно наблюдался и некоторый сознательный поворот к „народному“ в литературе. Высокое развитие городской частушки у Блока („Двенадцать“), народнопесенные мотивы (у Ахматовой и много манернее—у Цветаевой), прилив областничества (В. Иванов), довольно механическое вкрапливание частушки, обряда и пр. в текст повествования у Пильняка—все это несомненно вызвано революцией, то-есть тем, что народная масса, как она есть, заняла собою передний план. Можно указать и другие проявления поворота к „национальному“, еще более мелкие, случайные и поверхностные. Например, в военной форме, наряду с френчем и отвратительными галифе, наблюдаем приближение к стрелецкому кафтану и шапке-богатырке. Хотя в других областях мода еще не обнаружилась за общей скудостью, но можно с известными основаниями полагать и там тяготение, не бог весть какое глубокое, к народным образцам: „мода“, в широком смысле слова, у нас была иностранная и распространялась на имущие классы,

полагая тем самым довольно резкий общественный водораздел. Выступление трудящихся, в качестве правящего класса, должно было неизбежно вызвать реакцию против заимствования буржуазных образцов в разных областях жизненного обихода.

Совершенно очевидно, что хозяйственный сдвиг к лаптям, самодельной лыковой веревке и самогону есть не социальная революция, а хозяйственная реакция, то-есть главная помеха революции. В области же сознательного поворота к прошлому и к „народному“ наблюдаемые явления крайне зыбки и поверхностны. Было бы неосновательно ждать развития новой литературной формы из городской частушки или крестьянской песни: дальше „вкрапливания“ дело тут вряд ли пойдет. Избыточные областные слова литература извергнет. Стрелецкий кафтан и сейчас уж порядочно интернационализирован по соображениям экономии в сукне. Национальное своеобразие нашего нового быта и нового искусства будет менее показным, но куда более глубоким и обнаружится лишь значительно позднее. По существу же революция означает окончательный разрыв народа с азиатчиной, с XVII-м столетием, со святой Русью, с иконами и тараканами; не возврат к допетровию, а наоборот, приобщение всего народа к цивилизации, и перестройка ее материальных основ в соответствии с интересами народа. Петровская эпоха была только одним из первых приступочков исторического восхождения к Октябрю и через Октябрь далее и выше. В этом смысле Блок заглянул глубже Пильняка. У Блока тенденция революции выражается в законченной частушечной формуле: „Пальнем-ка пулей в святую Русь, в кондовую, в избяную, в толстозадую!“ Разрыв с XVII-м веком, с избяной Русью, является для мистика Блока святым делом, даже условием примирения с Христом. В этой архаической оболочке заключена та мысль, что самый этот разрыв не извне навязан, а есть результат национального развития и отвечает его глубочайшим запросам. Без этого разрыва загнил бы народ. Ту же мысль о национальном характере революции выражает интересное стихотворение Брюсова о старушках-парках „в день крестильный, в октябре“:

И на площади,—мне сказывали,—
Там, где Кремль стоял, как цель,
Нить разрезав, цепко связывали
К пряже—свежую кудель.

Что же такое собственно это „национальное“? Тут приходится немножко зачитать по складам. Пушкин, который не верил в иконы и не жил с тараканами, не был национален. Не национален, разумеется, и Белинский. Да и еще кой-кого можно насчитать, даже не затрагивая современности. По Пильняку, национальное было в XVII-м веке. Петр антинационален. Выходит, что национально только то, что представляет мертвый груз развития, от чего дух движения отлетел, что проработано и пропущено через себя национальным организмом в прошлые века. Выходит, что национальны только экскременты истории. А по нашему наоборот. Варвар Петр был национальнее всего бородатого и разузоренного прошлого, что противостояло ему. Декабристы национальнее официальной государственности Николая I с ее крепостным мужиком, казенной иконой и штатным тараканом. Большевизм национальнее монархической и иной эмиграции, Буденый национальнее Врангеля, что бы ни говорили идеологи, мистики и поэты национальных экскрементов. Жизнь и движение нации совершаются через противоречия, воплощенные в классах, партиях, группах. В динамике своей национальное совпадает с классовым. Во все критические, то-есть наиболее ответственные эпохи своего развития, нация сламывается на две половины,—и национально то, что поднимает народ на более высокую хозяйственную и культурную ступень.

Революция вытекла из национальной „стихии“, но это вовсе не значит, что в революции жизненно или национально только стихийное, как кажется поэтам, приобщившимся к революции.

Для Блока революция есть возмущенная стихия: „ветер, ветер — на всем божьем свете!“ Всеволод Иванов почти не поднимается над крестьянской стихией. Для Пильняка революция—метель. Для Клюева, для Есенина—пугачевский и разинский бунт. Стихия, вихрь, пламя, водоворот, кружение. А Чуковский—тот самый, что готов мириться на таракане—об‘являл октябрьскую революцию не настоящей, потому что в ней мало пламени. И даже флегматик и сноб Замятин обнаружил у нашей революции недостаток температуры. Тут целая гамма: от трагедии до буффонады, но в основе все-таки и там и здесь пассивно-созерцательное, обывательски-романтическое отношение к революции, как к раз‘яренной национальной стихии.

Но революция вовсе не только вихрь. Крестьянской революционной стихии отвечают Пугачев, Разин, отчасти Махно. Революционной стихии города отвечают Гапон, отчасти Хрусталев и даже Керенский. Это еще, однако, не революция, а только смута или суматоха на смуте, как керенщина. Революция же есть прежде всего борьба рабочего класса за власть, за утверждение власти, за преобразование общества. Она проходит через высочайшие свои кульминации, через острейшие пароксизмы кровавых схваток, но единой и неделимой она остается во всем своем течении—от первых робких истоков своих и до идеального заключительного момента, когда организованное революцией государство растворится в коммунистическом обществе.

Поэзия революции не в пулеметной стрельбе, и не в баррикадных боях, и не в героизме падающего, и не в торжестве победившего, ибо все эти моменты имеются и в войне насилия,—и там льется кровь, и даже обильнее, трещат пулеметы, есть победившие, есть победители. Пафос революции и поэзия ее в том, что новый революционный класс подчиняет себе все эти средства борьбы и, во имя новых целей, расширяющих и обогащающих человека, прообразующих нового человека, ведет борьбу со старым миром, падает, поднимается—до тех пор, пока не победит. Поэзия революции синтетична, ее нельзя разменять на мелкую монету для временного лирического обихода сочинителей сонетов. Поэзия революции не портативна—она в тяжеловесной борьбе рабочего класса, в росте его, в упорстве его, в его поражениях, в его повторных усилиях, в жестоких затратах энергии, оплачивающих каждую завоеванную пядь, в возрастающей отсюда воле и напряженности борьбы, в торжестве побед, но и в рассчитанных отступлениях, и в выжидании, и в напоре, и в стихийном разливе массового возмущения, и в точном учете сил, и в шахматном ходе стратегии. Революция прорастает первой заводской тачкой, на которой ожесточившиеся рабы вывозят своего надсмотрщика; первой стачкой, которой они отказывают хозяину в своих руках; первым подпольным кружком, где утопическая фантастика и революционный идеализм питаются из реальности социальных язв. Она протекает приливами и отливами, раскачиваемая ритмами экономической кон'юнктуры, ее под'емами и кризисами. Тараном окровавленных тел она пробивает себе первый выход на арену

эксплоататорской легальности, просовывает туда свои щупальца и даже придает им, если нужно, защитный цвет. Она строит профессиональные союзы, страховые кассы, кооперативы, кружки самообразования. Она проникает во вражеские парламенты, создает газеты, агитирует и в то же время ведет неутомимый отбор всему лучшему, неустрашимому, обреченному, что есть в рабочем классе и—строит свою партию. Стачка приводит чаще к поражению, чем к полупобеде; демонстрация отмечается новыми жертвами, новой кровью,—но все это зарубки в памяти класса, ими крепнет и закаляется союз отборных, партия революции.

Она действует не на пустой исторической арене, и потому не вольна выбирать свои пути и сроки. С течением условий она оказывается вынужденной к решающим действиям прежде, чем получила возможность собрать для этого достаточно сил: это 1905 год. С высоты, куда ее возносит ее самоотверженное мужество и ясность целей, она обречена низвергнуться вниз за недостатком организованной поддержки масс. Плоды многолетних усилий вырваны из ее рук. Организация, только-что казавшаяся всемогущей, разбита, раздроблена. Лучшее истреблено, заточено, разогнано, рассеяно. Кажется, что с ней покончено. И поэтики, патетически бряцавшие вокруг нее в минуту преходящего торжества, перестраивают свои лиры на пессимистический, мистический, эротический лад. Сам пролетариат кажется обескураженным и деморализованным. Но, в последнем счете, в его сознание в'едается новая, важнейшая зарубка, от которой нет уже пути назад. И поражение становится ступенью к победе. Новые усилия со скрежетом зубов, новые жертвы—авангард шаг за шагом собирает свои рассеянные ряды, приобщает к себе лучшие элементы нового поколения, пробужденные разгромом старого. Обескровленная, но не побежденная революция живет в глухой ненависти подавленных и разобщенных рабочих кварталов и деревень. Она живет в ясном сознании немногочисленной, но уже испытанной старой гвардии, которая, не испугавшись поражения, берет его сейчас же на учет, анализирует, оценивает, взвешивает, определяет новые опорные пункты, вскрывает общую линию развития и намечает путь. Через пять лет после разгрома, движение снова прорывается наружу весенней волной 1912 года. Из революций выросший материалистический метод, позволяющий

учитывать силы, предвидеть изменения в них и в рамках этого предвидения направлять события,—есть высшее достижение революции и, вместе с тем, ее высшая поэзия. Стачечная волна наростает в непреодолимой планомерности, и под ней сразу чувствуется более глубокая база массы и опыта, чем в 1905 году. Но война, выросшая закономерно из того же предшествовавшего развития и тоже предвиденная, пересекает линию наростающей революции. Национализм затопляет все; громыхающая военщина выражает волю нации; социализм кажется погребенным навсегда. Но как раз в момент крайнего видимого падения, революция формулирует наиболее дерзкий свой прогноз: переход империалистской войны в гражданскую и захват власти рабочим классом. Под грохот артиллерийских тракторов по шоссе и под одинаковый на всех языках вой шовинизма революция собирает свои силы на дне траншей, на фабриках и в деревнях. Народные массы впервые схватывают с нестерпимой остротой внутреннюю связь исторических событий. Февраль 1917 года в России есть крупная победа революции. И в то же время эта победа кажется уничтожающим осуждением революционных посягательств пролетариата, как гибельных и безнадежных. Воцаряется эпоха Керенского, Церетелли, революционно-патриотических полковников и поручиков, многословной, косоглазой, чадящей, глуповатой и подловатой черновщины. О, блаженные лица молодых сельских учителей и новых волостных писарей под теноровые звуки Авксентьева! О, революционно-утробный хохот демократии, потом бешеный вой ее в ответ на речи „ничтожной кучки“ большевиков! И однако же крушение бутафорского могущества „революционной демократии“ было предопределено более глубоким соотношением сил, наростающими настроениями масс, предвидением и действием революционного авангарда. И поэзия революции была не только в стихийном наростании октябрьского прибоя, но и в ясном сознании и в напряженной воле руководящей партии. В июле, когда нас разгромили, разогнали, заточили, об'явили шпионами Гогенцоллернов, лишили огня и воды, когда пресса демократии навалила на нас могильные курганы клеветы,—мы чувствовали себя—в подполье и тюрьмах—победителями и хозяевами положения. В этой предопределенной динамике революции, в ее политической геометрии—высшая ее поэзия.

Октябрь пришел только как завершение,—и сразу же привел за собою необ'ятные новые задачи и неизмеримые трудности. Дальнейшая борьба требовала всего разнообразия методов и средств: и бешеного красногвардейского натиска, и выжидательно-уклончивой формулы „ни войны, ни мира", и временной капитуляции перед ультиматумом врага. Но и в Брест-Литовске, сперва отказывая Гогенцоллерну в мире, а затем подписывая его не прочитавши, партия революции чувствовала себя не побежденной, а завтрашней хозяйкой положения. Революционной логике событий она помогала своей дипломатической педагогией. Ноябрь 1918 года был ей ответом. Историческое предвидение не может, правда, иметь математической точности. В одном случае оно преувеличивает, в другом недооценивает. Но сознательная воля авангарда входит все более возрастающим фактором в механику сил, подготовляющих будущее. Ответственность революционной партии углубляется и усложняется. Партия проникает своими органами во всю толщу народа, прощупывает, оценивает, предугадывает, подготовляет, направляет. Правда, она отступает в этот период чаще, чем наступает. Но ее отступления не изменяют общей линии ее исторического действия. Это только эпизоды, излучины большого пути. Нэп „прозаичен"? Ну еще бы! Участие в родзянкинской Думе, подчинение председательскому звонку Чхеидзе и Дана в первом Совете, переговоры с фон-Кюльманом в Брест-Литовске тоже не были привлекательны. Но полетели Родзянко и его Дума, опрокинуты Чхеидзе и Дан, фон-Кюльман и его господин... Пришел Нэп. Пришел и уйдет. Художник, для которого революция теряет свой аромат, не снеся ароматов Сухаревки, есть пустышка и дрянцо. Поэтом революции—при прочих необходимых данных—он станет тогда, когда научится охватывать ее в целом, оценивать ее поражения, как ступени к победе, проникнет в планомерность ее отступлений, и в напряженной подготовке сил в периоды отлива стихии сумеет найти неумирающий пафос революции и ее поэзию.

Октябрьская революция глубоко национальна, но это не только стихия, это также и академия нации. Искусству революции надо пройти через эту академию. И это очень трудный курс.

По крестьянской основе своей русская революция—уже в силу своих необ'ятных пространств и культурной чересполосицы—

самая хаотическая и безформенная из всех революций. Но по руководству своему, по методу ориентировки, по своей организации, по целям своим и задачам—она самая „правильная", самая продуманная и законченная из революций. В сочетании этих двух крайностей душа нашей революции, ее внутренний облик.

В своей книжке о футуристах Чуковский, у которого на языке то, что у более осторожных на уме, назвал по имени основной порок октябрьской революции: „по внешности буйная, катастрофическая, а по существу—расчетливая, мозговая, себе на уме". Революцию только буйную, только катастрофическую они бы, в конце концов, признали и даже повели бы от нее, они или прямые их потомки, свою родословную, ибо революция не расчетливая и не мозговая никогда не довела бы дела до конца, то-есть до победы эксплоатируемых над эксплоататорами, и никогда не подорвала бы материальной базы под приживальщическим искусством и приживальщической критикой. Во всех прежних революциях масса была и буйной и катастрофической, но расчетливой и себе на уме была за нее буржуазия, которая благодаря этому и пожинала плоды победы. Такую революцию, где массы проявляют энтузиазм, самоотвержение, но не политический расчет, господа эстеты, романтики, стихийники, мистики, вертлявые критики приняли бы без затруднений и канонизировали бы по твердо установленному романтическому ритуалу. Раздавленная рабочая революция нашла бы великодушное эстетическое признание со стороны того искусства, которое пришло бы в обозе победителя. Очень утешительная перспектива, что и говорить. Но мы предпочитаем победоносную революцию, хотя бы и лишенную художественного признания со стороны того искусства, которое пребывает в обозе побежденных.

Герцен сказал, что гегелево учение—алгебра революции. Это определение может быть с гораздо большим правом перенесено на марксизм. Материалистическая диалектика классовой борьбы—вот подлинная алгебра революции. На видимой внешним глазом арене—хаос, половодье, бесформенность и безбрежность. Но этот хаос учтен и смерян. Его этапы предвидены. Законность их чередования предвосхищена и замкнута в стальные формулы. В элементарном хаосе бездна слепоты. Но в руководящей политике зрячесть и бдительность. Революционная стратегия не бесформенна,

как стихия, а закончена, как математическая формула. Впервые в истории мы видим революционную алгебру в действии.

Вот эта именно первостепенная черта, идущая не от деревни, а от промышленности, от города, от последнего слова его духовного развития—ясность, реалистичность, физическая сила мысли, беспощадная последовательность, отчетливость и твердость линий—эта основная черта октябрьской революции чужда ее художественным попутчикам. И оттого они только попутчики. И это нужно сказать им—в интересах той же ясности и отчетливости линий революции.

Вкрадчивое сменовеховство.

Лежнев в журнале „Россия", который считался органом сменовеховцев, нападает со всей энергией, на какую способен, т.-е. не очень большой, на сменовеховцев вообще. Не без основания обличает он их в запоздало-скороспелом славянофильстве. Действительно, на этот счет не без греха: стремление сменовеховцев породниться с революцией весьма похвально, но те идеологические костыли, которые им для этого понадобились, выглядят довольно таки неуклюже. Казалось бы, неожиданный несколько поход Лежнева нужно бы только приветствовать. А на деле выходит не так. Сменовеховцы, беспомощно и неуклюже ковыляя, вывернув носки внутрь, как бы подходили к революции, а Лежнев бодро и молодцевато отходит от нее еще дальше. Если его смущает запоздалое и не очень продуманное славянофильство Ключникова или Потехина, то не потому, что это славянофильство, а потому, что это идеология; ему же хочется освободиться от идеологии вообще. Он называет это: утвердить жизнь в ее правах.

Вся статья построена чрезвычайно дипломатично и по-своему продумана до конца. Автор ликвидирует революцию и с нею мимоходом то поколение, которое ее совершило. Строит он свою историческую философию так, как если бы дело шло о защите нового поколения, ныне формирующегося в Советской нашей России, против стариков—идеалистических демократов, доктринеров и проч., к которым г. Лежнев относит кадет, эс-эров и меньшевиков. Но что это за новое поколение, которое он приемлет и берет под свое покровительство? Сперва кажется, что это то самое поколе-

ние, которое круто оборвало преемственность демократической идеологии со всеми ее фикциями, установило советский режим и, худо ли, хорошо ли, ведет революцию далее. Сперва так кажется,—и Лежнев вызывает это представление с тонким психологическим расчетом: так легче войти в доверие читателя, чтобы прибрать его затем к рукам. Во второй части статьи поколений оказывается не два, а три: то, которое подготовляет революцию, но оказывается по общему правилу неспособным ее совершить; то, которое совершает ее—в ее „героической“ и „разрушительной“ работе; и третье—то, которое призвано не нарушить закон, но исполнить. Это новое поколение характеризуется несколько неопределенно, но тем более вкрадчиво: крепыши, строители без предрассудков, вообще без всего лишнего. А лишним г. Лежнев считает всякую вообще идеологию. Революция, видите ли, как и жизнь вообще, „творится, как река течет, как птица поет и совсем не телеологична сама по себе“. Эта философская пошлость сопровождается однородными с ней кивками по адресу доктринеров революции, каковыми оказываются все и каждый, кто вооружен теоретической доктриной революции и видит перед ней определенную цель и творческие задания. Что это в самом деле значит, что жизнь не телеологична „сама по себе“, а творится, как река течет? О какой жизни тут речь? Если о физиологическом обмене веществ, то это более или менее правильно, хотя и в этой области человек прибегает к телеологии, в форме кулинарного искусства, гигиены, медицины и проч.: в этом отличие его жизни от текущей реки. Но жизнь состоит еще из кое-чего, стоящего над физиологией. Так, труд человеческий, т.-е. то именно, чем человек отличается от животного, насквозь телеологичен: вне целесообразно направленной затраты энергии нет труда. А труд занимает кое-какое место в человеческой жизни. Искусство, даже самое „чистое“, насквозь телеологично, ибо, если оно отрывается от больших целей, хотя бы и неосознанных художником, оно вырождается в побрякушки. Политика есть воплощенная телеология. Революция же есть сгущенная политика, приведшая в движение многомиллионные массы. Как же революция возможна без телеологии?

И в связи с этим в высшей степени знаменательно отношение Лежнева к Пильняку. Этот последний об‘является Лежневым

истинным художником, почти художественным творцом революции. „Он ее воспринял, пронес, несет в себе“... и проч. Напрасно обвиняют Пильняка в том, что для него революция растворяется в стихии. В этом-то и есть, как оказывается, сила художника. Пильняк „воспринял революцию не снаружи, а изнутри, дал ей динамику, вскрыл ее органическую природу“. Что это значит: понять революцию изнутри? Казалось бы, что это значит взглянуть на нее глазами ее наибольшей динамической силы, рабочего класса, его сознательного авангарда. Что значит взглянуть на революцию извне? Казалось бы, увидеть в революции только стихию, незрячий процесс, мятель, суголоку фактов, людей, теней. Это и значит—взглянуть на нее извне. А именно так взглянул на нее Пильняк.

В отличие от нас, схематиков, Пильняк дал „художественный синтез России и революции“. Но каким образом возможен „синтез“ России и революции? Разве революция явилась извне или со стороны? Разве революция не есть историческое состояние России? Разве можно отделить, противопоставить Россию революции, а, стало быть, и синтезировать их? Это все равно, что говорить о синтезе человека с его возрастом, о синтезе женщины с ее родовым процессом. Откуда эта чудовищная комбинация слов и понятий? Да именно из подхода к революции извне, со стороны. Революция для них—происшествие гигантское, но неожиданное; Россия—не реальная, с ее прошлым и с тем будущим, которое было в нем заложено,—а та привычная, условная Россия, которая отложилась в их консервативном сознании, не мирится с революцией, которая на них обрушилась. И этим людям необходимо логическое и психологическое усилие и очень длительное, чтобы „синтезировать“ Россию с революцией с наименьшим ущербом для своего душевного хозяйства. Пильняк—в своих минусах, в своих слабостях—есть художник, как бы созданный для них. Отказ от революционной телеологии есть по существу дела низведение революции к преходящему мужицкому мятежу. В этом и состоит ведь продуманный или непродуманный подход к революции большинства тех писателей, которых мы назвали попутчиками. Пушкин сказал, что наше народное движение—это бунт, бессмысленный и жестокий. Конечно, это барское определение, но в своей барской ограниченности—глубокое и меткое. Пока революцион-

ное движение сохраняет крестьянский характер, оно „не телеологично“, чтобы говорить, как Лежнев, или „бессмысленно“,— если предпочесть Пушкина. Крестьянство никогда не возвышалось самостоятельно в истории до обобщающих политических целей, и мужицкие движения приводили либо к пугачевщине и разинщине, неизменно подавлявшимся на протяжении всей истории, либо служили опорой для борьбы других классов. Чисто крестьянской революция не бывала никогда и нигде. Там, где крестьянство не находило руководителя, в лице ли буржуазной демократии, как в старых революциях, или пролетариата, как у нас, движение его наносило удары существующему режиму, потрясало его, но никогда не завершалось планомерным переворотом. Революционное крестьянство никогда не было способно создать государственной власти. В борьбе оно строило партизанские отряды, но никогда не возвышалось до централизованной революционной армии. Поэтому оно терпело поражения. Как знаменательно, что наши революционные поэты почти сплошь возвращаются вспять к Пугачеву и Разину! Василий Каменский поэт Разина, а Есенин — Пугачева. Не то, конечно, плохо, что поэты вдохновляются этими драматическими моментами русской истории, а плохо и преступно то, что иначе они не умеют подойти к нынешней революции, растворяя ее тем в слепом мятеже, в стихийном восстании и вычеркивая сто-полтораста лет русской истории, как не бывало. А „жизнь мужичья известная,—говорит Пильняк,—поесть, чтобы поработать, поработать, чтобы поесть, да, кроме того, родиться, родить, да умереть“. Конечно, это огрубление крестьянской жизни, однако, огрубление художественно-законное. Но ведь что же такое наша революция, если не бешеное восстание против стихийного, бессмысленного, биологического автоматизма жизни, т.-е. против мужицкого корня старой русской истории, против бесцельности ее (не-телеологичности), против ее „святой“, идиотической каратаевщины—во имя сознательного, целесообразного, волевого и динамического начала жизни? Если это отнять от революции, то она не стоит тех свечей, которые при ней и ради нее сжигали, а ведь сжигались не только свечи.

Было бы, однако, клеветой не только на революцию, но и на мужика, сказать, что пильняковская, а тем более лежневская, точка зрения есть подлинный мужицкий подход к революции. Нет,

великое наше историческое завоевание в том и состоит, что сам мужик неуклюже, по медвежьи, с остановками и рецидивами, но отпластовывается от старого, безмысленного и бессмысленного быта и втягивается мало-по-малу в сферу сознательного строительства. Еще десятки лет пройдут, пока каратаевщина будет выжжена без остатка. Но процесс этот уже начат и начат хорошо. Точка зрения Лежнева не мужичья: это точка зрения интеллигента-обывателя, который прячется за спину вчерашнего мужика, ибо своей собственной сегодняшней спины обнаруживать не хочется: очень уж... не художественна.

* * *

„Нео-классика".

Искусство, видите ли, есть пророчество, произведения искусства—воплощения предчувствий и, стало быть, искусством революции является... дореволюционное искусство. В альманахе „Шиповник", насквозь проникнутом идейной реакцией, эта философия развивается Муратовым и А. Эфросом, каждым на свой лад, но с однородными выводами. Что война и революция подготовлялись и в материальных условиях и в сознании классов это совершенно бесспорно. Что эта подготовка отражалась разными путями в искусстве—также несомненно. Но это во всяком случае было предреволюционное искусство—преимущественно, искусство предгрозового томления буржуазной интеллигенции. У нас же речь идет об искусстве революции, т.-е. ею созданном, из нее черпающем свои новые „предчувствия" и ее в свою очередь питающем. Это искусство не позади, а впереди.

Футуристы и кубисты, почти безраздельно господствовавшие над довольно пустынным, впрочем, полем искусства первых годов революции, оказались вытесненными с первоначально захваченных ими позиций как потому, что у них не оказалось, да и не могло по самой сути оказаться достаточных рессурсов для разрешения их необ'ятных художественных проблем, так и силою одного уже... сокращения советского бюджета. И вот мы слышим, что идет классика. Более того—мы слышим, что искусство классики и есть искусство революции. Еще того более: классика—

„дитя и суть революции“ (А. Эфрос) [1]). Это, конечно, очень отрадные ноты. Странно только, почему классика вспомнила о своем родстве с революцией лишь после четырехлетнего раздумья? Осторожность поистине—классическая... Но так ли уж верно, что „нео-классика“ Ахматовой, Верховского, Леонида Гроссмана и Эфроса есть „дитя и суть революции“? Насчет „сути“ это уж, конечно, хвачено сгоряча. Но если нео-классика есть „дитя революции“, то не в том же ли самом смысле, как и... НЭП? Вопрос может показаться неожиданным и прямо-таки неуместным. А между тем, он имеет свои законнейшие основания. Веяния НЭП'а встретили отклик на том берегу в виде „Смены Вех“, и мы услышали благую весть: теоретики смены приемлют „суть“ революции. Они хотят закрепить и упорядочить ее завоевания, их знамя— „революционный консерватизм“ (см. у Ключникова). Для нас НЭП есть излучина революционной траэктории, которая общим своим устремлением идет вверх; для них излучина определяет по существу все направление траэктории. Мы считаем, что исторический поезд только-только пришел в движение, и что это —его кратковременная остановка на станции, которая служит для того, чтобы набрать воды и поднять пары. Они же считают, что охранению подлежит именно порядок покоя, после того как беспорядок движения, наконец, приостановлен. НЭП породил смену вех, и НЭП толкнул на открытие, что нео-классика есть „дитя революции“. „Мы живы; в наших артериях—полный и здоровый пульс; его биение согласно с ритмами протекающего (!) дня; мы не потеряли сна и аппетита от того, что прошлое прошло...“ Это очень хорошо сказано. Может быть, даже немножко лучше, чем хотел сам автор. Дети революции, которые—видите ли—не потеряли аппетита от того, что прошлое прошло!.. Аппетитные дети, что и говорить. Но революция вовсе не так нетребовательна, чтобы признать своими тех поэтов, которые, несмотря на революцию, не потеряли сна и не убежали за-границу. У Ахматовой есть сильные строки на эту тему: почему она не ушла к тем. И это очень хорошо, что не ушла. Но вряд ли сама Ахматова ду-

[1]) См. сборник „Лирический круг. Страницы поэзии и критики“. Москва. 1922 г.

Кстати, обложка этого сборника, ведущего классику на смену кубизма, сделана в духе совершенно внятного кубизма.

мает, что ее песни от революции, и автор манифеста нео-классики слишком спешит. Не потерять сна от революции,—еще не значит постигнуть „суть“. Верно, что футуризм не овладел революцией, но у него есть внутреннее устремление, в известном смысле параллельное ей. Лучшие из футуристов горели и, может быть, горят еще и сейчас. А нео-классика только... не теряет аппетита. Нео-классика очень похожа на поэзию смены вех, т.-е. на молочную сестру НЭП'а.

И это, в конце концов, естественно. Если футуризм тяготел к хаотической динамике революции, пытаясь выразиться в хаотической динамике слов, то нео-классика выражает потребность в покое, устойчивых формах и правильных знаках препинания. На языке „Смены вех“ это можно назвать... „революционным консерватизмом“.

* * *

Мариетта Шагинян.

Благожелательное и даже „сочувственное“ отношение Шагинян к революции источником своим имеет, как теперь совершенно ясно, самое нереволюционное, азиатски-пассивное, христиански-непротивленческое миросозерцание. Об'яснительной запиской к нему служит недавно вышедший роман Шагинян „Своя судьба“. Здесь все в психологии, притом в психологии трансцендентальной, корнями уходящей в религию. Характер „вообще“, душа и дух, судьба нуменальная и судьба феноменальная, сплошь психологические загадки, а чтобы нагромождение их не показалось слишком чудовищным, роман развивается в санатории для душевнобольных. Превосходнейший профессор, проницательнейший психиатр, он же благороднейший муж и отец и необыкновеннейший христианин; жена попроще, но единство в покорности Христу с мужем полное; дочь пытается бунтовать, но затем распластывает себя во имя божье; молодой психиатр, от имени которого ведется рассказ, целиком подстать этой семье: проницательный, мягкий, благочестивый; техник с шведской фамилией, необыкновенно благородный, добрый, мудрый в простоте, всевыносящий, покорный богу; поп Леонид, необыкновенно проницательный, необыкновенно благостный и уж, разумеется, по профессии покорный богу. А вокруг них сумасшедшие и полусумасшедшие, на которых обна-

руживается, с одной стороны, проницательность и глубина профессора, с другой стороны, необходимость покорствовать богу, которому не удалось устроить мир без сумасшедших. Другой молодой психиатр, приехавший сюда атеистом, само собой разумеется, покорился богу. Герои рассуждают о том, признает ли профессор дьявола или же считает зло безличным, и склоняются к тому, чтобы обойтись без дьявола. На обложке показан: 1923-й год—Москва—Петроград! Чудеса в решете, да и только!

Проницательные, добрые и благочестивые герои Шагинян порождают не сочувствие, а полное безразличие, переходящее моментами в тошноту. И это несмотря на то, что умный автор виден, несмотря на дешевый язык и очень уж провинциальный юмор. Уже в благочестивых и покорных фигурах Достоевского была фальшь, и чувствовалось, что они чужды автору и сделаны им, как антитеза—в значительной мере по отношению к себе самому, ибо Достоевский был страстным и злобным во всем, в том числе и в вероломном своем христианстве. А Шагинян, повидимому, действительно добра—комнатной добротой и только. И обилие своих познаний и свою незаурядную психологическую проницательность она ввела в рамки комнатного миросозерцания. Она и сама это признает и открыто говорит об этом. Революция же—событие вовсе не комнатное. Оттого так вопиюще несоответствие фаталистического смирения Шагинян с духом и смыслом нашего времени. И от этого ее мудрейшие благочестивцы, извините за слово, воняют ханжеством.

В своем литературном дневнике Шагинян говорит о необходимости борьбы за культуру везде и всюду: если сморкаются в пятерню—учи употреблению платка. Это правильно и звучит бодрой нотой—особенно в наше время, когда основная толща народа впервые приступает к сознательному строительству культуры. Но непривыкший к платку (не было у него платка!) малограмотный пролетарий, который раз навсегда разделался с идиотизмом божественных повелений и ищет путей к постройке правильных людских отношений, бесконечно культурнее тех образованнейших реакционеров (обоего пола), которые философски сморкаются в мистический платок, усложняя этот мало эстетический жест сложнейшими художественными ухищрениями и воровато-трусливыми заимствованиями у науки.

Шагинян антиреволюционна в самом своем существе. Ее фаталистический христианизм, ее комнатное безразличие ко всему некомнатному—вот что примиряет ее с революцией. Она просто пересаживается со своим ручным багажом и философски-художественным рукодельем из одного вагона в другой. Может быть, ей даже кажется, что она таким путем вернее всего сохраняет индивидуальность. Но только от этой индивидуальности не протянуто никакой нити вперед.

III. А. Блок.

Блок принадлежал целиком до-октябрьской литературе. Все порывы Блока—в мистический ли вихрь или в вихрь революционный — происходят не в безвоздушном пространстве, а в весьма плотной атмосфере старой русской дворянско-интеллигентской культуры. Символизм Блока был преображением этой близкой и в то же время отвратной среды. Символ есть обобщенный образ реальности. Лирика Блока романтична, символична, мистична, бесформенна, нереальна—но под собой она предполагает очень реальный быт, с определившимся формами и отношениями. Романтический символизм есть уход от быта только в смысле отвлечения от его конкретности, от индивидуальных черт и собственных имен; в основе же своей символизм есть метод преображения и вознесения быта. Звездно-метельная, бесформенная лирика Блока отражает определенную среду и эпоху, ее склад, ее уклад, ритм, и вне этой эпохи повисает облачным пятном. Эта лирика не переживет своего времени и своего творца.

Блок принадлежал до-октябрьской литературе, но превозмог ее и вошел в сферу Октября „Двенадцатью". Поэтому он и займет особое место в будущей истории русского художественного творчества.

Нельзя позволять заслонять Блока тем мелким поэтическим и полупоэтическим бесам, которые увиваются вокруг его памяти, но до сих пор—о, благоговейные тупицы!—не могут понять, как это Блок, признававший огромный талант за Маяковским, откровенно зевал над Гумилевым. Наиболее „чистый" из лириков, Блок не говорил о чистом искусстве и не ставил поэзии над жизнью. Наоборот, он признавал „нераздельность и неслиянность искусства, жизни и политики". „Я привык,—говорит Блок в предисловии к

„Возмездию“, написанном в 1919 г.,—сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему глазу в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают один музыкальный аккорд“. Это повыше, посильней и поглубже самодовлеющего эстетства, т.-е. вранья о независимости искусства от общественной жизни.

Блок знал цену интеллигенции: „Я все-таки кровно связан с интеллигенцией,—говорил он,—а интеллигенция всегда была в нетях. Уж если я не пошел в революцию, то на войну и подавно идти не стоит“. Блок не „пошел в революцию“, но душевно равнялся по ней. Уже приближение 1905 года открыло Блоку фабрику (1903 г.), впервые подняв его творчество над лирическими туманностями. Первая революция пронзила его, оторвав от индивидуалистического самодовольства и мистического квиетизма. Провал между двумя революциями ощущался Блоком, как душевная пустота, бесцельность эпохи — как балаган, с клюквенным соком вместо крови. Блок писал об „истинном мистическом сумраке годов, предшествовавших первой революции“ и об „неистинном мистическом похмельи, которое наступило вслед за нею“ („Возмездие“). Ощущение пробуждения, движения, цели и смысла дала ему вторая революция. Блок не был поэтом революции. Погибая в тупой безвыходности предреволюционной жизни и ее искусства, Блок ухватился рукою за колесо революции. Плодом этого прикосновения явилась поэма „Двенадцать“, самое значительное из произведений Блока, единственное, которое переживет века.

По собственным словам, Блок всю жизнь носил в себе хаос. Говорит он об этом так же бесформенно, как бесформенны вообще его мироощущение и лирика. Хаосом чувствовал он свою неспособность сочетать суб'ективное с об'ективным, свое настороженно-выжидательное безволие в эпоху, когда подготовлялись, а затем и разразились величайшие потрясения. Во всех перевоплощениях Блок оставался подлинным декадентом, если брать это слово широко исторически, в смысле противопоставления упадочного индивидуализма — индивидуализму буржуазного восхождения.

Тревожная хаотичность Блока тяготела к двум главным уклонам: мистическому и революционному. И на обоих уклонах не разрешалась до конца. Религия его была расплывчатой, зыбкой,

не императивной—как его лирика. Революция, обрушившаяся на поэта каменным дождем фактов, геологическим обвалом событий, начисто не то что отрицала, а отодвигала, отметала дореволюционного Блока, исходившего в томлениях и предчувствиях. Нежную комариную нотку индивидуализма она заглушала ревущей и ухающей музыкой разрушения. И тут надо было выбирать. То-есть комнатные поэтики могли, не выбирая, продолжать свое чириканье, прибавив к нему жалобы на тяжкий быт. Но Блоку, который заражался эпохой и переводил ее на свой внутренний язык, нужно было выбирать. И он выбрал, написав „Двенадцать".

Поэма эта есть, бесспорно, высшее достижение Блока. В основе—крик отчаяния за гибнущее прошлое,—но крик отчаяния, который возвышается до надежды на будущее. Музыка грозных событий внушала Блоку: все, что ты доселе писал, не то; идут другие люди, несут другие сердца, им это не нужно; их победа над старым миром означает и победу над тобой, над твоей лирикой, которая была только предсмертным томлением старого мира... Блок услышал это и принял, — и так как тяжко было принять, и в своей революционной вере искал он помощи неверию своему, и хотел подкрепить и убедить себя,—то приятие революции выразил в наивозможно крайних образах, чтоб уж отрезать все мосты отступления. У Блока нет и тени попытки благочестиво посахарить переворот. Наоборот, он берет его в самых грубых—и только в грубых — его выражениях: стачка проституток, убийство Катьки красногвардейцем, разгром буржуйских етажей... и говорит: приемлю, и вызывающе освящает все это благословением Христа—или, может быть, пытается спасти художественный образ Христа, подперев его революцией.

И все же „Двенадцать" — не поэма революции. Это лебединая песня индивидуалистического искусства, которое приобщилось к революции. И эта поэма останется. Сумеречная блоковская лирика уже ушла в прошлое и не вернется: не такие совсем предстоят времена,—а „Двенадцать" останутся: злой ветер, плакат, Катька на снегу, революционный шаг и старый мир, как пес паршивый.

И то, что Блок написал „Двенадцать", и то, что он замолчал после „Двенадцати", перестав слышать музыку, вполне вытекает как из характера Блока, так и из той не очень обычной „музы-

ки", какую он уловил в 18-м году. Судорожный и патетический разрыв со всем прошлым стал для поэта фатальным надрывом. Поддержать Блока,—если отвлечься от происходивших в его организме разрушительных процессов,—могло бы, может быть, только непрерывно наростающее развитие событий революции, могущественная спираль потрясений, охватывающая весь мир. Но ход истории не приспособлен к психическим потребностям пронзенного революцией романтика. Чтобы держаться на временных отмелях, нужен был иной закал, иная вера в революцию, — понимание ее закономерных ритмов, а не только хаотической музыки ее прилива. У Блока ничего этого не было и быть не могло. Руководителями революции выступали сплошь люди, ему чуждые по психическому складу и даже по обиходу своему. И оттого после „Двенадцати" он свернулся и замолчал. А те, с кем он всегда духовно жил, мудрецы и поэты, — те самые, что всегда оказываются „в нетях",—злобно и ненавистнически отвернулись от него. „Пса паршивого" простить не могли. Блоку перестали подавать руку, как предателю, и лишь после смерти „примирились" и стали доказывать, что в „Двенадцати" нет в сущности ничего неожиданного, что это вовсе не от Октября, а от старого Блока, что все элементы „Двенадцати" имеются в прошлом, и пусть большевики не воображают, что Блок—их. И действительно, не трудно привести из Блока разных периодов слова, ритмы, созвучия, строфы, получившие свое развитие в „Двенадцати". Но можно найти у Блока-индивидуалиста и совсем иные ритмы и настроения; однако же сам-то Блок именно в 1918 г. нашел в себе (конечно, уж не на мостовой, а в себе!) изломанную музыку „Двенадцати". Для этого понадобилась—мостовая Октября. Другие с этой мостовой бежали за-границу или переселились на внутренние острова. Вот в чем суть, и вот чего Блоку не прощают!

Так—негодует все, что сыто,
Тоскует сытость важных чрев:
Ведь опрокинуто корыто,
Встревожен их прогнивший хлев!

(*А. Блок, „Сытые"*).

И все же „Двенадцать" не поэма революции. Ибо не в том же смысл революционной стихии (если говорить только о стихии), чтобы дать выход забившемуся в тупик индивидуализму. Внутрен-

ний смысл революции остается где-то за пределами поэмы,—она эксцентрична, в смысле механики,—и оттого увенчивает ее Блок Христом. Но Христос никак не от революции, а только от прошлого Блока.

Когда Айхенвальд, наиболее злобно, т.-е. наиболее откровенно выражающий буржуазное отношение к „Двенадцати", говорит, что „действа" героев Блока характеризуют „товарищей", то он целиком остается в пределах поставленной ему задачи: оболгать революцию. Красногвардеец из ревности убивает Катьку... Возможно это, или невозможно? Вполне возможно. Но такого красногвардейца революционный трибунал, если бы настиг, приговорил бы к расстрелу. Революция, применяющая страшный меч террора, сурово оберегает это свое государственное право: ей грозила бы неминуемая гибель, если бы средства террора стали пускаться в ход для личных целей. Уже в начале 18 года революция расправилась с анархической разнузданностью и вела беспощадную и победоносную борьбу с разлагающими методами партизанщины.

„Открывайте погреба, гуляет нынче голытьба". И это было. Но сколько кровавых столкновений происходило на этой почве между красногвардейцами и громилами! На знамени революции была написана трезвость. Революция, особенно в тот, наиболее напряженный период, была аскетична. Стало быть, Блок дает революцию, и уж конечно не работу ее руководящего авангарда, а сопутствующие ей явления, хотя и вызванные ею, но по сути направленные против нее. Поэт как бы хочет сказать, что и в этом он ее чувствует, ее размах, страшное потрясение сердец, пробуждение, дерзновение, риск, и что даже в этих отталкивающих бессмысленно-кровавых проявлениях преломляется ее дух, который для Блока есть дух вставшего на дыбы Христа.

Среди того, что написано о Блоке и о „Двенадцати", едва ли не самым несносным являются писания г-на Чуковского. Его книжка о Блоке не хуже других его книг: внешняя живость при неспособности привести хоть в какой-нибудь порядок свои мысли, клочкообразность изложения, какая-то куплетистость провинциальной газеты, и в то же время тощее педантство, схематизация, построенная на внешних антитезах. И всегда Чуковский открывает то, чего не заметил никто. В „Двенадцати" кто-то увидел

поэму революции, той, которая произошла в Октябре? Ни боже мой. Чуковский сейчас все это разъяснит и тем самым окончательно примирит Блока с „общественным мнением". В „Двенадцати" прославлена не революция, а Россия, несмотря на революцию: „Тут упрямый национализм, который, не смущаясь ничем, хочет видеть святость даже в мерзости, если эта мерзость—Россия". [1]) Стало-быть, Блок приемлет Россию, несмотря на революцию, или, чтобы быть еще точнее, несмотря на мерзость революции? Выходит, что так. Это во всяком случае определенно. Однако, тут же оказывается, что Блок всегда (!) был певцом революции, „но не той революции, которая происходит теперь, а другой, национальной, русской..." Из огня да в полымя. Итак, Блок не Россию воспел в „Двенадцати", несмотря на революцию, а именно революцию,—но не ту, которая произошла, а иную, адрес которой доподлинно известен Чуковскому. Так у талантливого малого и сказано: „Революция, которую он пел, была не та революция, которая совершалась вокруг, а другая, подлинная, огненная". Но ведь пел-то он мерзость, как мы только что слышали, а вовсе не огненность, и эту мерзость он пел потому, что она русская, а не потому, что она революционная. Теперь же мы узнаем, что он вовсе не с мерзостью подлинной революции примирился—только потому, что она русская—а восторженно пел революцию, но другую, подлинную и огненную—только потому, что она направлена против существующей мерзости.

Ванька убивает Катьку из винтовки, которая ему дана его классом для защиты революции. Мы говорим: это попутно революции, но это не революция. Блок смыслом своей поэмы говорит: приемлю и это, ибо и здесь слышу динамику событий, музыку бури. Приходит истолкователь Чуковский и разъясняет: убийство Катьки Ванькой есть мерзость революции. Блок принимает Россию и с этой мерзостью потому, что это Россия. Но в то же время, воспевая убийство Катьки Ванькой и разгром етажей, Блок поет революцию, но не эту мерзостную, нынешнюю, действительную, русскую, а другую, подлинную, огненную. Адрес этой подлинной и огненной революции Чуковский нам сообщит как скоро, так сейчас...

---

[1]) К. Чуковский. „Книга об Александре Блоке".

Но если для Блока революцией является сама Россия, как она есть, то что означает „вития“, который считает революцию предательством, что означает поп, идущий в сторонке, что означает „старый мир, как пес паршивый“? Что означают Деникин, Милюков, Чернов, эмиграция? Россия раскололась на-двое — в этом и состоит революция. Блок одну половину назвал паршивым псом, а другую благословил теми благословениями, какие имелись в его распоряжении: стихом и Христом. А Чуковский все это объявляет простым недоразуменьицем. Этакое шарлатанство слов, этакая непристойная неопрятность мысли, этакая душевная опустошенность, болтология, дешевая, дрянная, постыдная!

Конечно, Блок не наш. Но он рванулся к нам. Рванувшись, надорвался. Но плодом его порыва явилось самое значительное произведение нашей эпохи. Поэма „Двенадцать“ останется навсегда.

IV. Футуризм.

Происхождение его.—Разрыв с прошлым.—Составные элементы русского футуризма.—Теоретические поиски и блуждания.—Творчество.—Маяковский.—Место футуризма.

Футуризм явление европейское, и интересен он, между прочим, тем, что, вопреки учению о нем русской формальной школы, не замыкался в рамки художественной формы, а с самого начала, особенно в Италии, поставил себя в связь с явлениями политического и общественного порядка.

Футуризм явился отражением в искусстве той исторической полосы, которая началась в средине девятидесятых годов и непосредственно влилась в мировую войну. Капиталистическое человечество прошло через два десятилетия небывалого хозяйственного под'ема, который опрокидывал старые представления о богатстве и могуществе, вырабатывал новые масштабы, новые критерии возможного и невозможного, толкал из-под спуда людей на новые дерзновения.

Между тем официальная общественность жила еще автоматизмом вчерашнего дня. Вооруженный мир при дипломатических заплатах, пустопорожняя парламентская стряпня, внешняя и внутренняя политика, основанная на системе предохранительных клапанов и тормазов,—все это тяготело и над поэзией, в то время как накопившееся в воздухе электричество предрекало большие разряды. Футуризм явился их „предчувствием“ в искусстве.

И мы наблюдали явление, повторявшееся в истории не раз: страны отсталые, но обладающие известным уровнем духовной культуры, ярче и сильнее отражают в своей идеологии достижения передовых стран. Так немецкая мысль 18-го и 19-го столе-

тий отразила экономические достижения англичан, политические— французов. Так футуризм наиболее яркое выражение свое получил не в Америке, не в Германии, а в Италии и в России.

За вычетом архитектуры, искусство опирается на технику лишь в самом последнем счете, т.-е. поскольку она является основой всего вообще культурного строительства. Практическая зависимость искусства, особенно словесного, от материальной техники ничтожна. Поэму, воспевающую небоскребы, дирижабли и подводные лодки, можно создать в глуши Рязанской губернии на серой бумаге обломком карандаша. Чтобы зажечь свежее рязанское воображение, достаточно, если небоскребы, дирижабли, подводные лодки существуют в Америке. Человеческое слово—самый портативный из всех материалов.

Футуризм возник, как изгиб буржуазного искусства, и иначе возникнуть не мог. Его бурно оппозиционный характер нимало этому не противоречит.

Интеллигенция крайне неоднородна. Каждая признанная школа есть, вместе с тем, хорошо оплачиваемая школа. Она возглавляется мандаринами со многими шариками. По общему правилу, художественные мандарины доводят до высшей изощренности приемы своей школы, одновременно с тем, как расстреливают запасы ее пороха. Тогда какая-нибудь об'ективная перемена, политическая встряска, общественный сквознячек поднимают на ноги литературную богему, молодежь, призывного возраста гениев, которые проклятья по адресу сытой и пошлой буржуазной культуры соединяют обычно с затаенной мечтой о нескольких шариках, по возможности позлащенных.

Те исследователи, которые, при определении социальной природы первоначального футуризма, придают решающее значение его бурным протестам против буржуазного быта и искусства, просто недостаточно хорошо знают историю литературных течений. Французские романтики, а с ними и немецкие, отзывались о буржуазной морали и мещанском быте не иначе, как самыми последними словами. Сверх того, они носили длинные волосы, щеголяли зеленым цветом лица, а Теофиль Готье, для окончательного посрамления буржуазии, носил сенсационный красный жилет. Этому романтическому жилету, наводившему ужас на папенек и маменек, футуристская желтая кофта несомненно приходится внучат-

ной племянницей. Как известно, из мятежных протестов, длинных волос и красного жилета романтики ничего потрясающего не воспоследовало, а буржуазное общественное мнение в конце концов благополучно усыновило господ романтиков и канонизировало их в школьных учебниках.

Чрезвычайно наивно противопоставлять динамичность итальянского футуризма и его симпатии к революции „упадочному" характеру буржуазии. Не следует представлять себе буржуазию в виде облезлой старой кошки. Нет, зверь империализма дерзок, гибок, когтист. Или забыт урок 1914-го года? Для своей войны буржуазия использовала с величайшим размахом чувства и настроения, предназначенные по природе своей питать восстание. Во Франции война изображалась прямым завершением дела Великой Революции. А разве воюющая буржуазия не устраивала действительно революций—в других странах? В Италии интервенционистами (сторонниками вмешательства в войну) были именно „революционеры": республиканцы, масоны, социал-шовинисты, футуристы. Наконец, разве итальянский фашизм не пришел к власти „революционными" методами, приведя в движение массы, толпы, миллионы, закалив и вооружив их? Не случайно, не по недоразумению итальянский футуризм влился в поток фашизма, а вполне закономерно [1]).

Русский футуризм родился в обществе, которое проходило еще через свой анти-распутинский приготовительный класс и готовилось к демократическому февралю. Уже это дало нашему футуризму преимущества. Он уловил смутные еще ритмы активности, действия, напора и разрушения. Борьбу за свое место под солнцем он вел резче и решительнее, а главное шумнее, чем предшествовавшие ему школы, в соответствии со своим активистским мироощущением. Молодой футурист не шел, конечно, на фабрики и заводы, а громыхал по кафэ, стучал кулаками по пюпитрам, надевал желтую кофту, красил скулы и неопределенно грозил кулаком.

Рабочая революция в России разразилась прежде, чем футуризм успел освободиться от своих ребячеств, желтых кофт, излишней горячности и стать официально признанной, т.-е. политически обезвреженной и стилистически использованной художественной школой.

---

[1]) Мы печатаем в этой книге очень интересное и содержательное—при всей своей краткости—письмо т. Грамши, рисующее судьбы итальянского футуризма.

Захват власти пролетариатом застал футуризм еще в возрасте преследуемой группы. И уже из этого вытекал для футуризма толчок в сторону новых хозяев жизни, тем более, что главные моменты футуристского мироощущения: неуважение к старым нормам и динамичность, чрезвычайно облегчили соприкосновение и сближение с революцией. Но черты своего социального происхождения от буржуазной богемы—футуризм перенес и в новую стадию своего развития.

* * *

В поступательном движении литературы футуризм не меньше продукт поэтического прошлого, чем всякая другая литературная школа современности. Сказать, что футуризм освободил творчество от тысячелетних пут буржуазности, как пишет т. Чужак, значит слишком дешево расценивать тысячелетия. Призыв футуристов порвать с прошлым, разделаться с Пушкиным, ликвидировать традицию и пр. имеет смысл, поскольку адресуется старой литературной касте, замкнутому кругу интеллигенции. Другими словами,—поскольку футуристы заняты перепиливанием пуповины, связывающей их самих с орденом жрецов буржуазной литературной традиции.

Но бессодержательность этого призыва становится очевидной, как только переадресовать его пролетариату. Рабочему классу не нужно и невозможно порывать с литературной традицией, ибо он вовсе не в тисках ее. Он не знает старой литературы, ему нужно только приобщиться к ней, ему нужно только овладеть еще Пушкиным, впитать его в себя—и уже тем самым преодолеть его. Футуристский разрыв с прошлым есть в конце концов буря в замкнутом мирке интеллигенции, которая взросла на Пушкине, Фете, Тютчеве, Брюсове, Бальмонте и Блоке и которая не потому „пассеистична“, что заражена суеверным преклонением пред формами прошлого, а потому, что у нее нет за душой ничего такого, что требовало бы новых форм. Ей по-просту нечего сказать. Она перепевает старые чувства слегка подновленными словами. Футуристы отпихнулись от нее,—и хорошо сделали. Не нужно только технику своего отпихивания превращать в закон мирового развития.

В утрированном футуристском отвержении прошлого—богемский нигилизм, но не пролетарская революционность. Мы, марксисты, всегда жили в традиции и от этого, право же, не переставали

быть революционерами. Традиции Парижской Коммуны разрабатывались и переживались нами еще до первой нашей революции. Потом к ним прибавились традиции 1905 года, которыми мы питались, подготовляясь ко второй революции. Еще далее вглубь мы связывали Коммуну с июньскими днями 48 года и с великой французской революцией. В области теории мы через Маркса опирались на Гегеля и на классиков английской экономики. Воспитываясь и вступив в борьбу в условиях органической эпохи, мы жили традициями революций. На наших глазах зарождалось не одно литературное направление, которое об'являло беспощадную борьбу „буржуазности" и считало нас половинчатыми. Как ветер возвращается на круги своя, так литературные революционеры и ниспровергатели традиций находили дорогу в Академию. Для интеллигенции, и в том числе ее левого литературного крыла, октябрьская революция была полным ниспровержением привычного мира—того самого, от которого она, время от времени, отталкивалась для новых школ и к которому она неизменно возвращалась. Наоборот, для нас революция была воплощением привычной для нас, внутренно проработанной традиции. Из мира, который мы отрицали теоретически и подкапывали практически, мы вошли в мир, с которым мы заранее освоились, как с традицией и как с предвидением. Вот откуда несовпадение психологических типов коммуниста—политического революционера и футуриста—формально революционного новатора. И вот откуда недоразумения между ними. Не в том беда, что футуризм „отрицает" священные интеллигентские традиции—наоборот!—а в том, что он не чувствует себя в революционной традиции. Мы вошли в революцию, а он обрушился в нее.

Но положение вовсе не безнадежно. Футуризм сейчас уже не вернется „на круги своя", ибо и кругов-то этих по настоящему нет. И это немаленькое обстоятельство весьма облегчает футуризму возможность, перерождаясь, войти в новое искусство,—не в качестве всеопределяющего, но в качестве важного составного течения.

* * *

В русском футуризме есть несколько элементов, довольно таки самостоятельных, отчасти противоречивых: известные филологические построения и догадки в значительной мере проникнутые

архаизмом (Хлебников, Крученых) и во всяком случае лежащие вне сферы поэзии; своя поэтика, т.-е. свое учение о методах и приемах словесного творчества; своя философия искусства, даже целых две: формалистская (В. Шкловский) и устремленная к марксизму (Арватов, Чужак и др.); наконец—сама поэзия, живое творчество. Литературного озорства самостоятельным элементом не вписываем, так как оно обычно сочетается с одним из основных элементов. Когда Крученых говорит, что „дыр, бул, щыл" заключает в себе больше поэзии, чем весь Пушкин (или что-то в этом роде), то это нечто среднее между филологической поэтикой и—извиняемся—озорством дурного тона. В более спокойном виде мысль Крученых может означать, что оркестровка стиха по ключу „дыр, бул, щыл" более свойственна структуре русского языка, его звуковому духу, чем пушкинская оркестровка, с подсознательной оглядкой на французский язык. Верно ли это, или не верно, но совершенно очевидно, что „дыр, бул, щыл" вовсе не есть поэтический экстракт уже имеющихся в распоряжении футуризма достижений—значит и сравнивать нечего. Вообще же говоря, не исключена возможность, что кто-нибудь напишет по этому музыкально-филологическому ключу стихи, которые будут выше пушкинских. Остается подождать.

Словотворчество Хлебникова и Крученых также лежит вне поэзии: это филология, вряд ли очень основательная, отчасти поэтика, но не поэзия. Совершенно неоспоримо, что язык живет и развивается, творя из себя новые слова и отбрасывая обветшалые. Но он это делает в общем крайне осторожно, расчетливо и в меру строгой необходимости. Каждая новая большая эпоха дает толчек языку. Он вбирает в себя сгоряча большое количество неологизмов, а затем производит своего рода перерегистрацию, изгоняя все лишнее и чужеродное. Когда Хлебников или Крученых создают от наличных корней и десять и сто новых производных слов, то эта работа может представлять известный филологический интерес, она может—в некоторой, очень скромной степени—облегчать движение живой, в том числе и поэтической речи, предвещая эпоху более сознательного направления эволюции языка. Но сама эта работа, имея вспомогательный для искусства характер, остается за пределами поэзии.

Нет основания приходить в состояние благочестивой каталеп-

сии при звуках заумной поэзии, которая похожа на словесно-музыкальные гаммы и экзерсисы, может быть, и полезные в тетрадях ученика, но не пригодные для эстрады; очевидно, во всяком случае, что попытка заменить поэзию экзерсисами „зауми“ была бы удушением поэзии. Но по этому пути футуризм и не идет. Маяковский, бесспорный поэт, черпает, по общему правилу, из словаря Даля и лишь изредка из словаря Хлебникова и Крученых. Произвольные словообразования и неологизмы встречаются у Маяковского чем дальше, тем реже.

Вопросы, поставленные теоретиками Лефа: о взаимоотношении между искусством и машинной индустрии; об искусстве, которое не украшает жизнь, а формирует ее; о сознательном воздействии на развитие языка и систематическом словотворчестве; о биомеханике, как воспитании движений человека в духе высшей целесообразности и тем самым—красоты,—все эти вопросы крайне значительны и интересны в перспективе строительства социалистической культуры.

К несчастью, подход к этим вопросам окрашивается у Лефа в цвет утопического сектанства. Даже правильно намечая общую тенденцию развития в той или другой области искусства или быта, теоретики Лефа из исторического предвосхищения делают схему, рецептуру и противопоставляют ее тому, что есть. У них не оказывается моста к будущему. В этом отношении они напоминают анархистов, которые, предвосхищая будущее безвластие и противопоставляя схему его тому, что есть, сбрасывают с корабля современности (разумеется, только в собственном воображении)—государство, политику, парламент и еще кое-какие реальности. На практике они поэтому, едва высвободив хвост, увязают носом. Маяковский в сложно-рифмованных стихах доказывает ненужность стихов и рифмы и обещает писать математическими формулами, хотя для этого существуют математики. Когда страстный искатель Мейерхольд, неистовый Виссарион сцены, наспех обучив еще слабых в диалоге актеров кое-каким полуритмическим движениям, выбрасывает это на сцену в качестве биомеханики, получается... выкидыш. Попытка выдернуть из будущего то, что может развиться лишь как его неотторжимая часть, и наспех материализовать это частичное предвосхищение на сегодняшних еще голодных и холодных подмостках создает впечатление провинциаль-

ного дилетантизма. А что может быть враждебнее новому искусству, как провинциальность и дилетанство!

Новая архитектура будет слагаться из двух моментов: новой задачи и новых технических способов овладения материалом, отчасти новым, отчасти старым. Новая задача: не храм, не замок, не особняк, а народный дом, массовая гостиница, общежитие, дом-коммуна, гигантских размеров школа. Материалы и способ их обработки будут определяться хозяйственным состоянием страны в тот момент, когда архитектура приступит к разрешению своих задач. Попытка выдернуть из будущего архитектурную конструкцию приводит лишь к более или менее остроумному личному произволу. Между тем новый стиль меньше всего мирится с личным произволом. Сами писатели Лефа правильно указывают, что новый стиль зарождается там, где машинная индустрия работает на безличного потребителя. Телефонный аппарат—кусочек нового стиля. Международные спальные вагоны, лестницы и станции подземной железной дороги, лифты—все это бесспорные элементы нового стиля, как, с другой стороны,—металлические мосты, крытые рынки, небоскребы, под'емные краны. Этим уже сказано, что вне практической задачи и непрерывной работы над ее разрешением нельзя создать новый архитектурный стиль. Попытки вывести стиль дедуктивным путем из природы пролетариата, из его коллективизма, активности, безбожия и пр. представляют собой чистейший идеализм и практически не дадут ничего, кроме замысловатых отсебятин, произвольного аллегоризма и все того же провинциального дилетанства [1].

В наиболее обобщенном виде ошибка Лефа, по крайней мере части его теоретиков, встает перед нами, когда они утверждательно ставят требование о слиянии искусства с жизнью. Что отслоение искусства от других сторон общественной жизни явилось результатом классового расслоения общества; что самодовлеющий характер искусства есть оборотная сторона того факта, что искусство стало достоянием привилегированных; что дальнейшая эволюция искусства пойдет по пути возрастающего слияния его с жизнью, т.-е. с производством, народными праздниками, коллективно-се-

[1] Интересно и правильно ставит вопрос о социалистическом архитектурном стиле т. Циммер, в № 3 „Вестника Социалистической Академии". Досадно, что плох перевод.

мейным бытом,—все это совершенно бесспорно. И хорошо, что Леф это понимает и раз'ясняет. Но плохо, когда на основании этого нынешнему искусству пред'является краткосрочный ультиматум: перестать быть „станковым", а слиться с жизнью. Другими словами: поэты, художники, скульпторы, актеры должны перестать отображать и изображать, писать стихи, картины, лепить скульптуру, вести на подмостках диалоги, а должны внести свое искусство непосредственно в жизнь. Как? Куда? Через какие ворота? Разумеется, можно приветствовать всякую попытку внести возможно более ритма, звука, краски в народные праздники, собрания, шествия. Но нужно же иметь хоть немножечко исторического глазомера, чтобы понять, что от нынешней нашей хозяйственной и культурной нищеты до слияния искусства с бытом, т.-е. до такого роста быта, когда он весь оформится искусством, еще несколько поколений ляжет костьми. Худо ли, хорошо ли, но „станковое" искусство еще на многие годы будет орудием художественно-общественного воспитания масс и их эстетического наслаждения: не только живопись, но и лирика, роман, комедия, трагедия, скульптура, симфония. Из оппозиции к созерцательному, импрессионистскому буржуазному искусству последних десятилетий отрицать искусство, как средство изображения, образного познания,—значит поистине выбивать из рук строющего новое общество класса орудие величайшей важности. Искусство—говорят нам—не зеркало, а молот: оно не отражает, а преображает. Но ныне и молотом владеть учатся и учат при помощи „зеркала", т.-е. светочувствительной пластинки, которая запечатлевает все моменты движения. Фотография и кинематография, именно благодаря своей пассивно-точной изобразительности, становятся могучим воспитательным средством в области труда. Для того, чтобы побриться, нельзя обойтись без зеркала. А как же перестроить себя, свой быт, не глядясь в „зеркало" литературы? Конечно, о зеркале тут можно говорить лишь очень условно. Никто не думает требовать от новой литературы зеркального бесстрастия. Чем глубже проникнется она стремлением преобразовать жизнь, тем значительнее и динамичнее сумеет „изображать" ее.

Что такое отрицание „переживаний", индивидуальной психики в литературе и на сцене? Это запоздалый, давно переживший себя протест левого крыла интеллигенции против пассивно-реалисти-

ческой чеховщины и мечтательного символизма. Если переживания дяди Вани малость утеряли свою свежесть,—а этот грех действительно случился,—то ведь не у одного же дяди Вани имеется внутренний мир. Каким образом, на каком основании и во имя чего искусство может повернуться к внутреннему миру нынешнего человека, который строит новый внешний мир и тем самым себя самого? Если искусство не поможет новому человеку воспитать себя, укрепить и утоньшить, то к чему такое искусство? А как же оно может организовать внутренний мир, если оно не проникнет в него и не воспроизведет его? Здесь футуризм просто долбит свои собственные зады, ставшие ныне прямо таки реакционными.

То же самое и с бытом. Футуризм начал с протеста против искусства мелкотравчатых реалистических приживальщиков быта. Адвокат, студент, влюбчивая барыня, уездный чиновник, Передонов с их чувствами, радостями, горестями — в этом застойном мирке литература задыхалась и тупела. Но разве можно протест против бытового приживальщичества превращать в отторжение литературы от условий и форм жизни человеческой? Если футуристский протест против измельчавшего бытового реализма имел историческое оправдание, то именно постольку, поскольку подготовлял место новому художественному воссозданию быта: в его крушении и перестройке по новым кристализационным осям.

Любопытно, что, отрицая изображение быта, как задачу искусства, Леф дает, в качестве образца прозы, „Непопутчицу“ Брика. Что это, как не быт—хотя бы и в аспекте почти-коммунистической „Биржевки“? Не в том беда, что коммунисты выведены тут не сплошь сахарными и не сплошь стальными, а в том, что между автором и той пошловатой средой, которую он изображает, не чувствуется ни вершка расстояния. А для того, чтобы искусство не только отражало, но и преображало, между художником и бытом, совершенно так же, как между революционером и политической действительностью, должна быть большая дистанция.

В ответ на критику, иногда, правда, более заезжательскую, чем убедительную, тов. Чужак выдвигает на первый план то соображение, что Леф находится в процессе непрерывных исканий. Несомненно, Леф больше ищет, чем нашел. Но это одно достаточно об'ясняет, почему партия никак не может канонизировать Леф, или определенное его крыло, в качестве „коммунистического

искусства", что ей настоятельно рекомендуется тем же Чужаком. Нельзя канонизировать поиски, как нельзя вооружать армию идеей нереализованного изобретения.

Но не значит ли все сказанное, что Леф стоит целиком и полностью на ложном пути, и что нам с ним делать собственно нечего? Нет, не значит. Дело ведь вовсе не так обстоит, что у партии есть по вопросам будущего искусства определенные и твердые решения, а некая группа саботирует их. Этого нет и в помине. Никаких готовых решений по вопросу о формах стихосложения, об эволюции театра, об обновлении литературного языка, об архитектурном стиле и пр. у партии нет и быть не может,— так же, как — в другой плоскости — у нее нет и не может быть готовых решений о лучшем удобрении, наиболее правильной организации транспорта и совершеннейшей системе пулемета. Но насчет пулемета, транспорта и удобрения практические решения нужны сейчас же. Как поступает партия? Она поручает определенным работникам войти в это дело, овладеть им и со своей стороны проверяет этих работников главным образом по практическим результатам их деятельности. В области искусства вопрос обстоит и проще, и сложнее. Поскольку дело идет о политическом использовании искусства или о недопущении такого использования со стороны врагов, у партии имеется достаточно опыта, чутья, решимости и средств. Но активное развитие искусства, борьба за новые его формальные достижения не составляют предмета прямых задач и забот партии. На такую работу она никого не делегирует. Между тем, существует некая линия стыка между вопросами искусства, политики, техники и экономики. Проработка этих вопросов в их внутренней взаимозависимости необходима. Именно этой проработкой занимается группа Лефа. Она много чудит, зарывается и—не в обиду будь сказано—теоретически привирает. Но, во-первых, разве в других областях, жизненно более насущных, мы не привирали (-ем)? Во-вторых, разве мы пробовали серьезно исправлять ошибки теоретического подхода или сектантские увлечения практического творчества? У нас нет основания сомневаться в том, что группа Лефа искренно стремится работать в интересах социализма, глубоко интересуется вопросами искусства и хочет руководствоваться марксистским критерием. Почему же начинать с разрыва, а не с попытки воздействия и аск-

миляции? Вопрос вовсе не стоит на острие ножа. Для проверки, внимательного воздействия и отбора у партии достаточно времени. Или у нас так много квалифицированных сил, что мы можем с легким сердцем швыряться ими? Но центр тяжести все-таки не в теоретической проработке вопросов нового искусства, а в поэтическом творчестве. Как же обстоит дело с футуристской художественной практикой, с ее исканиями и достижениями? Тут у нас еще меньше основания для торопливой нетерпимости.

* * *

Вряд ли теперь возможно начисто отрицать футуристские достижения в области искусства, особенно поэзии. За самыми небольшими из'ятиями вся наша нынешняя поэзия прямо или косвенно подверглась воздействию футуризма. Влияние Маяковского на ряд пролетарских поэтов совершенно неоспоримо. Конструктивизм сделал тоже не малые завоевания, хотя и не совсем по той линии, которую себе намечал. Сплошь да рядом статьи о полном бесплодии и контр-революционности футуризма печатаются под обложкой, сделанной рукой конструктивиста. В архи-официальных изданиях, наряду с убийственными оценками футуризма, печатаются футуристические поэмы. Пролеткульт связан с футуристами рядом живых нитей. „Горн“ редактируется теперь в достаточно ярко выраженном футуристском духе. Нет, конечно, основания преувеличивать значение этих фактов, так как они развертываются, как и подавляющее большинство группировок в нашем искусстве, в верхнем — довольно пока поверхностном — плане и очень слабо связаны с рабочими массами. Но было бы нелепо закрывать на эти факты глаза и третировать футуризм, как шарлатанскую выдумку разлагающейся интеллигенции. Если даже завтрашний день и обнаружит, что рессурсы футуризма на исходе, — а я это не считаю исключенным, — то сегодня они во всяком случае больше рессурсов тех течений, за счет которых футуризм распространяется.

Первоначальный русский футуризм был, как уже сказано, восстанием богемы, т.-е. левого полу-пауперизованного крыла интеллигенции против замкнутой кастовой буржуазно-интеллигентской эстетики. Через оболочку поэтического мятежа сказывалось давление более глубоких социальных сил, самим футуризмом совер-

шенно не осмысливавшихся. Борьба против старого поэтического словаря и синтаксиса, при всех своих богемских экстравагантностях, была прогрессивным восстанием против замкнутого словаря, искусственно отобранного, чтобы ничто лишнее не беспокоило, против смакующего жизнь через соломинку импрессионизма, против изолгавшегося в небесной пустоте символизма, зинаидогиппиусизма и всех прочих выжатых лимонов и обсосанных куриных лапок интеллигентски-либерально-мистического мирка. Если теперь окинуть оставленный позади период внимательным взглядом, то нельзя не признать, что работа футуристов в области слова была жизненной и прогрессивной. Не преувеличивая размеров произведенной ими „революции" в языке, нельзя не признать, что футуризм вытолкнул из поэзии многие опустошенные слова и выражения, вернул другим их полнокровие, а в некоторых случаях счастливо создал новые слова и обороты, вошедшие или входящие в поэтический словарь и способные обогатить живую речь. Это относится не только к слову, изолированно взятому, но и к месту его в ряду других слов, т.-е. к синтаксису. В области словосочетания, как и в области словообразования, футуризм хватил, правда, куда дальше тех пределов, какие живой язык способен вместить. Но ведь то же случилось и с революцией: таков „грех" всякого живого движения. Конечно, у революции, у ее сознательного авангарда, самокритики побольше, чем у футуристского кружка, но зато и отпора извне он получил достаточно и, надо надеяться, получит еще. Излишества отпадают и отпадут, а основная очистительная и, несомненно, революционная работа в области поэтического языка останется.

Нельзя также не признать и не оценить прогрессивно творческой работы футуризма в области ритма и рифмы. Кто относится к этим вещам безразлично и терпит их только потому, что они завещаны от предков, тому, конечно, футуристские новшества только помеха, потому что они требуют затраты внимания. Можно поставить в связи с этим общий вопрос: нужны ли ритм и рифма вообще? Курьезно, что сам Маяковский время от времени доказывает, — в стихах с очень сложными рифмами, — что рифма не нужна. Чисто логический подход вообще упраздняет вопрос о художественной форме. Судить об ней надо не рассудком, который не идет дальше формальной логики, а разумом, который

включает в свой круг также и иррациональное, поскольку оно живо и жизненно. Поэзия есть дело не столько рациональное, сколько эмоциональное, и психика человеческая, впитавшая в себя биологические и социально-трудовые ритмы и ритмические узлы, ищет их идеализированного отображения в звуке, в песне, в художественном слове. Пока эта потребность жива, футуристские рифмы и ритмы, более гибкие, смелые и разнообразные, представляют несомненное и ценное завоевание. И оно пошло уже далеко за пределы чисто футуристской группировки.

Столь же неоспоримы завоевания футуристов в области инструментовки стиха. Нельзя забывать, что звук слова есть акустический аккомпанимент смысла. Если футуристы грешили и грешат пристрастием, иной раз чудовищным, в сторону звука против смысла, то эти увлечения, требующие, конечно, отпора, являются только „детской болезнью левизны", беснованием нового поэтического течения, по новому, свежим ухом, почувствовавшего звук, против зализанного словесного рутинерства. Конечно, подавляющему большинству рабочего класса до этих вопросов сегодня еще дела нет. И авангарду рабочего класса в большинстве не до того—есть куда более неотложные задачи. Но ведь у нас есть и завтрашний день. Он потребует все более внимательного, точного, мастерского, артистического отношения к языку, основному орудию культуры,—не только в стихах, но и в прозе, и даже в прозе особенно. Слово никогда не покрывает точно понятия в той его конкретности, в которой человек берет это понятие в каждом данном случае. С другой стороны, слово, как звук, и слово, как начертание, влияют не только на ухо и глаз, но и на логику и на воображение. Мысль можно уточнить только тщательным подбором слов, их всесторонним, в том числе и акустическим взвешиванием, их продуманным сочетанием. Тут тяп-ляп не годится, нужны микрометрические инструменты. Рутина, предание, привычка и неряшливость должны и в этой области очистить место продуманной систематической работе. Одной своей стороной, лучшей, футуризм есть протест против тяп-ляпства, этой могущественнейшей литературной школы, имеющей во всех областях очень влиятельных представителей.

В ненапечатанной еще работе т. Горлова, где дается неправильный, на мой взгляд, интернациональный генезис футуризма и где еще более неправильно, с нарушением исторических перспектив, футуризм

отождествляется с пролетарской поэзией, очень вдумчиво и содержательно резюмированы в то же время художественно-формальные завоевания футуризма. Горлов правильно указывает, что выросшая из восстания против старой эстетики формальная „революция“ футуризма отображает, по вертикали, восстание против застойного, прелого быта, эту эстетику породившего, и потому естественно закончилась у Маяковского, сильнейшего поэта школы, и его ближайших друзей, восстанием против социального строя, породившего отвергнутый быт с его отвергнутой эстетикой. Отсюда их органическая связь с Октябрем. Схема т. Горлова верна, но требует уточнения и ограничения. Верно, что новые слова и словосочетания, ритмы и рифмы, понадобились потому, что футуризм в своем восприятии мира перегруппировал явления и факты, установил, т. е. открыл для себя новые между ними отношения. Футуризм—против мистики, против пассивного обоготворения природы, против аристократической и всякой иной лени, мечтательства, плаксивости — за технику, научную организацию, машину, план, волю, мужество, быстроту, точность, за вооруженного всеми этими качествами нового человека. Связь эстетического „восстания“ с морально-бытовым дана непосредственно: и то и другое целиком и полностью входят в жизненный опыт активной, молодой, еще не прирученной части интеллигенции, левой творческой богемы. Возмущение против ограниченности и пошлости быта и—новый художественный стиль, как средство дать этому возмущению выход и тем самым... ликвидировать его. В разных комбинациях, на разной исторической основе мы не раз наблюдали образование нового стиля (малого) из очередного интеллигентского возмущения. Тем дело и кончалось. Но на сей раз пролетарская революция подхватила футуризм на известной стадии его самоопределения и толкнула дальше. Футуристы стали коммунистами. Тем самым они вступили на почву более глубоких вопросов и отношений, далеко выходящих за пределы старого их мирка и органически не проработанных их психикой. Оттого футуристы, в том числе и Маяковский, художественно слабее всего в тех своих произведениях, где они законченнее всего, как коммунисты. И причиною не столько социальное происхождение, сколько духовное прошлое. Футуристы-поэты не владеют элементами коммунистического миросозерцания и мировос-

приятия достаточно органически, чтобы давать им органическое же выражение в слове: не вошло в кровь, что ли. Отсюда нередкие художественные, по существу психологические провалы, ходульность, громыхание над пустотой. В своих наиболее революционно-обязующих произведениях футуризм становится уже стилизацией. Между тем у молодого Безыменского, который столь многим обязан Маяковскому, художественное выражение коммунистического мироощущения более органично: Безыменский не пришел сложившимся поэтом к коммунизму, а духовно родился в нем.

Можно возразить—и не раз возражали,—что и программная пролетарская доктрина создавалась выходцами из буржуазно-демократической интеллигенции. Но тут есть разница, для данного вопроса решающая. Экономическая и историко-философская доктрина пролетариата состоит из элементов об'ективного познания. Если бы не универсально образованный доктор философии Маркс, а токарь Бебель, аскетически экономный в жизни и мысли, с умом острым, как резец, был создателем теории прибавочной ценности, он формулировал бы ее в труде более доступном, простом и одностороннем. Богатство и разнообразие мыслей, доводов, образов, цитат „Капитала“ несомненно обличают „интеллигентскую“ оболочку великой книги. Но так как дело идет об об'ективном познании, то существо „Капитала“ перешло к Бебелю, как его достояние, а за ним—к тысячам и миллионам пролетариев. В области поэзии мы имеем дело с образным мировосприятием, а не с научным миропознанием. Быт, личная обстановка, круг личного жизненного опыта оказывают поэтому определяющее влияние на художественное творчество. Переработка воспринятого с детских лет мира чувств посредством научно-программной ориентации—самая трудная внутренняя работа. Не всякий на нее способен. Оттого не мало на свете людей, которые мыслят, как революционеры, а чувствуют, как мещане. Но оттого же в поэзии футуризма, даже отдавшего себя целиком революции, мы слышим больше богемскую, чем пролетарскую революционность.

* * *

Маяковский—большой или, по определению Блока, огромный талант. Он умеет поворачивать много раз виденные вещи под таким углом, что они кажутся новыми. Он владеет словом и сло-

варем, как смелый мастер, работающий по собственным законам,— независимо от того, нравится ли нам его мастерство или нет. Многие его образы, обороты, выражения вошли в литературу и останутся в ней, если не навсегда, то надолго. У него свое построение, свой образ, свой ритм, своя рифма.

Художественный замысел Маяковского почти всегда значителен, иногда—грандиозен. Поэт вводит в свой круг и войну, и революцию, и рай, и ад. Маяковский враждебен мистике, ханжеству всех видов, эксплоатации человека человеком,—его симпатия целиком на стороне борющегося пролетариата. Жречества от искусства, по крайней мере, жречества принципиального, в нем нет: наоборот, он готов целиком поставить свое творчество на службу революции.

Но в этом большом таланте, вернее, во всей творческой личности Маяковского, нет необходимого соответствия между составными элементами, нет равновесия, хотя бы и динамического. Слабее всего Маяковский там, где требуются чувство меры и способность самокритики.

Приятие Маяковским революции естественнее, чем у кого бы то ни было из русских поэтов, так как выросло из всего его развития. Интеллигентских путей к революции много (не все доводят до цели)—и потому важно точнее определить и оценить личную линию Маяковского. Есть путь мужиковствующих интеллигентов, капризных попутчиков (о них уже был разговор); путь об'ективнейших мистиков, ищущих высшей „музыки“ (А. Блок); путь сменовеховцев и просто примиренцов (Шкапская (?), Шагинян); рационалистов и эклектиков (Брюсов, Городецкий, та же Шагинян). Есть и еще пути, всех не перечислишь. Маяковский пришел наиболее коротким путем—мятежной преследуемой богемы. Революция для Маяковского—подлинное, несомненное, глубокое переживание, ибо своими громами и молниями она обрушилась на то, что Маяковский, по своему, ненавидел, с чем не успел еще примириться,—и в этом сила его. Революционный индивидуализм Маяковского восторженно влился в пролетарскую революцию, но—не слился с ней. Восприятие города, природы, всего мира у Маяковского в подсознательных истоках своих не рабочее, а богемское. Лысый фонарь, снимающий с улицы чулок—один этот острый образ, чрезвычайно для Маяковского характерный,—

освещает своим светом богемский урбанизм поэта лучше всяких рассуждений. Вызывающе цинический тон многих образов, особенно первой половины творчества, несет на себе слишком явственную печать артистического кабачка, сигарного дыма и всего прочего.

Динамичность революции, ее суровое мужество гораздо ближе Маяковскому, чем массовидность ее героизма, чем коллективизм ее дел и переживаний. Как грек был антропоморфистом, наивно уподоблял себе силы природы, так наш поэт, Маякоморфист, заселяет самим собою площади, улицы и поля революции. Правда, крайности сходятся. Универсализация своего *я* стирает до известной степени грань индивидуальности и приближает к коллективу— с другого конца. Но только до известной степени. Богемски-индивидуалистическое высокомерие — в противоположность не смирению, которого никто не требует, а глазомеру и чувству меры, которые необходимы—проникает собою „все написанное Маяковским". Патетичность достигает у него нередко чрезвычайнейшей напряженности, но не всегда за этой напряженностью сила. Поэт слишком виден,—событиям и фактам дается слишком мало автономии,—не революция борется с препятствиями, а Маяковский атлетствует на арене слова и иногда делает поистине чудеса, но сплошь и рядом с героическим напряжением поднимает заведомо пустые гири.

О себе Маяковский говорит на каждом шагу в первом и третьем лице, то индивидуально, то растворяя себя в человеке. Чтобы поднять человека, он возводит его в Маяковского. По отношению к величайшим явлениям истории он усваивает себе фамильярный тон. И это в его творчестве и самое невыносимое, и самое опасное. О ходулях или котурнах говорить не приходится: это слишком мизерные подпорки. Маяковский одной ногой стоит на Монблане, другой—на Эльбрусе. Голосом заглушает громы,—мудрено ли, если он с историей—за панибрата, с революцией—на „ты". Это и есть самое опасное, ибо при таких гигантских масштабах везде и во всем, при громоподобном орании (любимое слово поэта), при горизонте с Эльбруса и Монблана исчезают пропорции земных дел, и нельзя установить разницы между малым и большим. Оттого о своей любви, т.-е. о самом интимном, Маяковский говорит так, как если бы дело шло о переселении

народов. Но по этой же причине он не находит другого словаря для революции. Он всегда стреляет на пределе,—а, как известно артиллеристу, такая стрельба дает наименьше попаданий и тяжелее всего отзывается на орудии.

Что гиперболизм отражает, в известном смысле, неистовство нашего времени, это бесспорно. Но в этом еще нет огульного художественного оправдания. Перекричать войну или революцию нельзя. А надорваться не трудно. Чувство меры в искусстве то же, что реалистическое чутье в политике. Главный порок футуристской поэзии, даже в лучших ее достижениях, это отсутствие чувства меры: салонную меру она утратила, а площадной еще не нашла. А найти необходимо. Если форсировать свой голос на площади, то неизбежно будут хрипота и визгливые срывы, которые подорвут впечатление слова. Надо говорить тем голосом, который тебе дан от природы, а не другим, более громким, которого у тебя нет,—но голос-то при умении может быть использован полностью. Маяковский слишком часто кричит там, где следовало бы говорить: поэтому крик его там, где следует кричать, кажется недостаточным. Пафос поэта подсекается надрывом и хрипотой.

Отягощенные образы Маяковского, часто прекрасные сами по себе, столь же часто разлагают целое и парализуют движение. Поэт, повидимому, сам чувствует это; недаром же он затосковал по другой крайности: по несродному поэзии языку „математических формул". Думается, что самодовлеющая образность, которою имажинизм роднится с футуризмом—крестьянствующему имажинизму она куда более к лицу! — корни свои имеет все в той же деревенской подоплеке нашей культуры. В ней неизмеримо больше от Василия Блаженного, чем от железобетонного моста. Но как бы там ни было с историко-культурным об'яснением, факт таков, что в произведениях Маяковского больше всего не хватает—движения. Это может показаться парадоксом, так как футуризм, казалось бы, весь основан на движении. Но здесь вступает в свои права неподкупная диалектика: избыток стремительной образности приводит к покою. Чтобы движение воспринималось нами физически, а тем более художественно, оно должно находиться в соответствии с механикой нашего восприятия, с ритмом наших чувств. Художественное произведение должно давать на-

ращение образа, идеи, настроения, завязки, интриги до максимума, а не швырять читателя из конца в конец, хотя бы и самыми изысканными тумаками боксерской образности. У Маяковского каждая фраза, каждый оборот, каждый образ хочет быть максимумом, пределом, вершиной. Оттого „вещь“ в целом не имеет максимума. У зрителя такое чувство, как если бы его непрерывно заставляли растрачивать себя по частям,—целое ускользает от него. Под‘ем на гору труден, но он оправдывает себя. Ходьба по пересеченной местности дает не меньше усталости, но меньше радости. Произведения Маяковского не имеют вершины, они внутренне не дисциплинированны. Части не хотят подчиняться целому. Каждая хочет быть собою. Каждая развертывает собственную динамику, не считаясь с волей целого. Оттого нет целого и нет его динамики. Футуристская работа над словом и образом еще не нашла синтетического воплощения.

„150.000.000“ должно было быть поэмою революции. Но этого нет. В большом по замыслу произведении слабые стороны футуризма и его провалы настолько велики, что пожирают целое. Автор хотел дать эпос массовых страданий, массового героизма, безличной революции 150-миллионного Ивана. И автор не подписался: „этой моей поэмы никто не сочинитель“. Но эта условная, титулярная безличность ничего не меняет: поэма глубоко личная, индивидуалистическая, и при том преимущественно в худом смысле: в ней слишком много немотивированного художественного произвола. Образы поэмы: „Вильсон, заплывший в сале“, „В Чикаго у каждого жителя не менее генеральского чин“, Жрет Вильсон, наращивает жир, растут животы за этажем этажи“—и все в таком же роде. Эти образы простоваты и грубоваты, но это вовсе не массовые, не народные образы, во всяком случае не нынешней массы. Вильсона рабочий — тот, который станет читать поэму Маяковского—видал на снимке: Вильсон худощав, хотя, охотно верим, поглощает достаточное количество белков и жиров. Рабочий читал Синклера и знает, что в Чикаго кроме „генералов“ есть еще рабочие боен. В немотивированно примитивных образах, несмотря на громыхающий гиперболизм, слышится даже присюсюкивание, то самое, каким иные взрослые говорят с детьми. Не простота валовой, оптовой народной фантазии глядит на нас из этих образов, а богемская дурачливость. У Вильсона лестница—

„коль пешком пойдешь—иди молодой, да и то дойдешь ли старый!“ Иван наступает на Вильсона, происходит „чемпионат (!) всемирной классовой борьбы“, при чем у Вильсона „револьверы в четыре курка, сабля в семьдесят лезвий гнута“, а у Ивана „рука и еще рука, да и та за пояс ткнута“. Безоружный Иван с рукою за поясом против вооруженного револьверами басурманина—да ведь это же старый русский мотив! Не Илья ли Муромец перед нами? Или, может быть, Иванушка-дурачек, выступающий на босу ногу против хитрой немецкой механики? Вильсон ударил Ивана саблей: „на четыре версты прорез... а из раны вдруг человек полез“, и далее в таком же роде. Ах, как неуместно, а главное, не серьезно звучит былинно-сказочный примитив, наспех приспособленный к чикагской механике и к классовой борьбе. По замыслу, должно быть титанично, а на самом деле, в лучшем случае, атлетично, да и атлетизм сомнительный, какой-то пародийный, с дутыми шарами. „Чемпионат всемирной классовой борьбы“! Чем-пи-о-нат! Самокритика, где ты? Чемпионат борьбы есть праздное зрелище, соединенное нередко с жульничеством. Ни образ этот сюда не подходит, ни слово. Вместо действительного титанизма борьбы 150 миллионов—пародия былинно-циркового чемпионата. Пародия непроизвольная, но от этого не легче.

Не мотивированные, т.-е. внутренне не проработанные, образы пожирают идею без остатка и—компрометируют ее, художественно и политически. Почему это Иван держит одну руку за поясом—против сабель и револьверов? Откуда такое презрение к технике? Что Иван вооружением слабее Вильсона, это верно. Но именно поэтому ему приходится действовать обеими руками. И если он не падает все же пораженным, то благодаря тому, что в Чикаго есть не только генералы, но и рабочие, и что значительная часть их—против Вильсона, за Ивана. Вот этого-то в поэме и не видать. Гоняясь за мнимой монументальностью образа, автор отсекает то, в чем заключается суть.

Наскоро и мимоходом, опять таки немотивированно, автор раскалывает все мироздание на два класса: с одной стороны, плавающий в жире Вильсон, с ним горностаи и бобры, крупные небесные светила, а с другой—Иван, с ним блузы и миллионы млечного пути. „К бобрам—декадентов всемирных строчки, к блузам—футуристов железные строки“. Но в самой поэме, хотя и не

мало сильных и метких строк, ярких образов и всякого вообще словесного богатства, но подлинно железных строк для блузников нет. Не хватает таланта? Нет. Не хватает нервами и мозгом проработанного образа революции, которому были бы подчинены приемы словесного мастерства. Автор атлетствует, подхватывая и пошвыривая то один образ, то другой. „Мы тебя доканаем, мир романтик!“—грозит Маяковский. Правильно. С обломовской и каратаевской романтикой надо кончать. Но как? „Стар—убивать, на пепельницы черепа!“ Да ведь это же есть самая настоящая романтика, хотя бы и со знаком минус! Пепельницы из черепов и неудобны и негигиеничны. Да и свирепость все-таки... немотивированная. Давая черепным костям столь несвойственное употребление, поэт сам как бы опутан романтикой, во всяком случае не проработал еще своих образов, не свел их к единству. „Всех миров богатство прикарманьте!“. Этим фамильярным тоном Маяковский говорит о социализме. Прикарманить значит воровски сунуть в карман. Подходит ли это слово, когда дело идет об общественном присвоении земли и заводов? Убийственно не подходит. Автору эта вульгарность нужна, чтобы быть с социализмом и с революцией за панибрата. Но когда он фамильярно дает 150-миллионному Ивану „под микитки“, то в результате не поэт вырастает до титанических размеров, а Иван сокращается до восьмой доли листа. Фамильярность вовсе не является выражением внутренней близости, нередко она является просто признаком политической или нравственной неряшливости. Внутренно проработанная связь с революцией исключала бы фамильярный тон, выдвинув то, что немцы называют: пафос дистанции.

В поэме есть яркие строки, смелые образы, слова-находки. Заключительный „мира торжественный реквием“, пожалуй, самая сильная часть поэмы. Но вся вещь смертельно поражена: в ней нет внутреннего действия. Противоречия не сгущаются, чтобы потом разрешиться. Поэма о революции лишена движения! Образы живут разрозненно, сталкиваются, отскакивают друг от друга. Вражда образов не вырастает из исторической материи, а является результатом внутренней несогласованности революционного мироощущения. И тем не менее, когда дочитываешь—не без труда—поэму до конца, говоришь себе: если бы чувство меры и самокритика, из этих элементов могло бы сложиться огромное про-

изведение! Может быть, впрочем, и эти коренные недочеты об'ясняются не столько личными свойствами Маяковского, сколько условиями работы в замкнутом мирке: ничто не отзывается так тяжко на способности самокритики и глазомере, как кружковщина.

В сатирических вещах Маяковского тоже не хватает углубленного проникновения в суть вещей и отношений. Сатира Маяковского бегла и поверхностна. Карикатуристу, чтобы стать значительным, недостаточно владеть карандашом; ему нужно насквозь знать и извнутри понимать тот мир, который он обличает. Салтыков хорошо знал бюрократию и дворянство! Приблизительная карикатура (а такою, увы, на 99 сотых является пока наша советская карикатура) похожа на пулю, которая на палец, а то и всего лишь на волосок пролетает мимо цели: почти что в точку, но все-таки мимо. Сатира Маяковского приблизительна: беглые наблюдения со стороны, иногда на палец, а иногда и на ладонь от цели. Маяковский всерьез полагает, что „смешное" можно отвлечь от материи его и свести к форме. В предисловии к сборнику своих сатир он дает даже „схему смеха". Если при чтении этой „схемы" что либо способно вызвать улыбку... недоумения, так это то, что схема смеха абсолютно не смешна. Но даже если и создать более счастливую „схему", чем это удалось сделать Маяковскому, то и тогда нисколько не исчезнет различие смеха, вызываемого сатирой, попадающей в цель, и хихикания от словесной щекотки.

Маяковский поднялся над выдвинувшей его богемой до чрезвычайно значительных творческих достижений. Но стержень, по которому он подымался, индивидуалистический. Поэт бунтует против той бытовой обстановки, материальной и моральной зависимости, в какую поставлена его жизнь и прежде всего его любовь; страдая и негодуя против хозяев жизни, лишивших его любимой женщины, он возвышается до призыва и предсказания революции, которая обрушится на голову общества, не дающего простору его, Маяковского, индивидуальности. В конце концов, „Облако в штанах", поэма невоплощенной любви, есть художественно наиболее значительное, творчески наиболее смелое и обещающее произведение Маяковского. Трудно даже поверить, что вещь такой напряженной силы и формальной независимости написал юноша

22-23 лет! Его „Война и мир“, „Мистерия Буфф“ и „150.000.000“ значительно слабее, именно потому что Маяковский здесь выходит уже из своей индивидуальной орбиты и стремится направить себя по орбите революции. Можно только приветствовать эти усилия поэта, ибо другого пути для него вообще не существует: „Про это“ есть возврат к теме личной любви, но представляет собою несколько шагов назад от „Облака“, а не вперед. Только расширение захвата и углубление художественной емкости открывает возможность творческого равновесия на более высоком уровне. Но нельзя не видеть, что сознательный поворот на новый по существу общественно-творческий путь—очень трудное дело. Техника Маяковского за эти годы несомненно отточилась, но и шаблонизировалась. В „Мистерии Буфф“ и в „150.000.000“, наряду с прекрасными местами, есть убийственные провалы, заполненные риторикой и словесной эквилибристикой. Той органичности, неподдельности, как в „Облаке“—того вопля из себя—мы уже не слышим. „Маяковский повторяется“,—говорят одни, „Маяковский исписывается“,—прибавляют другие, „Маяковский оказенился“,—злорадствуют третьи. Так ли это? Мы не спешим с пессимистическими пророчествами,—Маяковский уже не юноша, но еще молод. Не будем, однако, закрывать глаза на трудности пути. Той творческой непосредственности, которая живым ключом бьет в „Облаке“, уже не вернешь. Об этом, однако, жалеть не приходится. Молодая одаренность, бьющая фонтаном, в зрелые годы заменяется уверенным в себе мастерством, которое означает не только овладение словом, но и широкий жизненно-исторический охват, проникновение в механику живых сил, коллективных и личных, идей, темпераментов и страстей. С этим зрелым мастерством уже не совместимы общественный дилетантизм, горланство, недостаток самоуважения при утомительном бахвальстве, гениальничание с левой ноги и др. черты и приемы интеллигентского кабачка. (См. автобиографию Маяковского). Если кризис поэта,—а этот кризис бесспорен,—разрешится в сторону мудрой зрячести, которая знает и частное и общее, тогда историк литературы скажет, что „Мистерия“ и „150.000.000“ были лишь неизбежными при повороте временными снижениями на пути к творческой вершине. Мы очень желаем, чтобы Маяковский дал будущему историку право на такую оценку.

* * *

При переломе руки или ноги кость, сухожилие, мышцы, сосуды, нервы и кожные покровы ломаются и рвутся вовсе не по одной линии и затем не одновременно срастаются и заживают. И при революционном переломе в жизни общества нет одновременности и симметрии процессов в идеологических покровах общества и в экономическом его костяке. Необходимые революции идеологические предпосылки слагаются до революции, а важнейшие идеологические последствия ее являются только значительно позже. Крайне несерьезно на основании формальных сопоставлений и аналогий устанавливать чуть ли не тождество футуризма и коммунизма и выводить отсюда, что футуризм это и есть пролетарское искусство. Такого рода претензию надо отвергнуть, что вовсе не означает уничижительного отношения к работе футуристов. В нашем представлении они входят необходимым звеном в процесс формирования новой, большой литературы. Но по отношению к ней они окажутся все же лишь значительным эпизодом. Чтобы убедиться в этом, надо только конкретнее, историчнее подойти к вопросу. Футуристы по своему правы, когда на упреки в недоступности их произведений массам, отвечают: „Капитал“ Маркса тоже недоступен. Конечно, массы культурно и эстетически не подготовлены и подниматься будут медленно. Но это лишь одна причина недоступности. Есть и другая; футуризм несет в себе, в своих приемах и формах, явственный след того мира, точнее мирка, в котором он родился и из которого логикой вещей—психологически, а не логически—почти не выходит до сего дня. Совлечь с футуризма его интеллигентскую ипостась так же не легко, как отделить форму от содержания. А если бы это удалось, то футуризм тем самым претерпел бы столь глубокое качественное перерождение, что перестал бы быть футуризмом. Это и произойдет, только не завтра. Но уже сегодня можно сказать с уверенностью, что многое в футуризме пойдет впрок, послужит к под‘ему и возрождению искусства—при условии, если футуризм будет на собственных ногах прокладывать себе дорогу, без попыток декретировать себя государственным путем, как было в начале революции. Новые формы должны открывать себе самостоятельно доступ в сознание передовых слоев рабочего класса по мере его культурного

роста. Без упругой атмосферы сочувствия вокруг себя искусство не может ни жить, ни развиваться. На этом пути,—а другого нет,—предстоит процесс сложного взаимодействия. Культурным под'емом рабочего класса будут питаться и заражаться те новаторы, у которых действительно есть кое-что за пазухой. Манерность, неизбежно сопутствующая кружковщине, будет отпадать, из жизненных ростков появятся свежие формы для разрешения новых художественных задач. Этот процесс предполагает, прежде всего, накопление материальной культуры, рост благосостояния, повышение техники. Другого пути нет. Нельзя же серьезно думать, что история просто консервирует футуристские труды и преподнесет их массе через многие годы, когда та созреет. Ведь это было бы чистейшим... пассеизмом. К тому еще не близкому времени, когда культурно-эстетическое воспитание трудящихся масс уничтожит зияющую пропасть между творческой интеллигенцией и народом, искусство будет выглядеть очень отлично от нынешнего. В его подготовке футуризм окажется одним из необходимых звеньев. Или этого уж так мало?

Письмо т. Грамши об итальянском футуризме.

Вот ответы на вопросы относительно итальянского футуристического движения, которые вы мне поставили.

Футуристическое движение в Италии после войны совершенно потеряло свои характерные особенности. Маринетти отдает движению чрезвычайно мало активности. Он женился и предпочитает посвящать свою энергию жене. В настоящее время в футуристическом движении принимают участие монархисты, коммунисты, республиканцы, фашисты. В Милане недавно основан политический еженедельник под заглавием: „Il Principe“, который поддерживает или пытается поддержать те же теории, какие проповедывал для Италии Макиавелли в „Чинквеченто“, т.-е. что состояние борьбы между местными партиями, которое ведет нацию к хаосу, может быть устранено абсолютным монархом, новым Чезаре Борджиа, который обезглавил бы всех руководителей борющихся партий. Журналом руководят два футуриста—Бруно Корра и Энрико Сеттимелли. Маринетти, хотя в 1920 г. был арестован в Риме во время патриотической демонстрации, за энер-

гичнейшую речь против короля, сотрудничает в этом же еженедельнике.

Наиболее значительные элементы футуризма довоенного времени превратились в фашистов, за исключением Джованни Папини, который стал католиком и написал историю Христа. В период войны футуристы были наиболее упорными глашатаями „войны до победного конца“ и империализма. Лишь один фашист, Альдо Паладжески, был против войны. Он порвал с движением и, хотя был одним из наиболее интересных писателей, кончил тем, что замолчал, как литератор. Маринетти, который всегда в общем и целом восхвалял войну, опубликовал манифест, в котором доказывал, что война является единственным средством гигиены для мира. Он принимал участие в войне в качестве капитана отряда блиндированных автомобилей, и его последняя книга „Стальной альков“ является восторженным гимном блиндированным автомобилям на войне. Маринетти написал брошюру „Помимо коммунизма“, в которой излагает свои политические доктрины, если можно назвать доктринами фантазии этого человека, порою остроумные, всегда странные. Перед моим от'ездом Туринская секция пролеткульта пригласила Маринетти на выставку футуристической живописи, чтобы на открытии объяснить рабочим, членам организации, ее значение. Маринетти очень охотно принял приглашение и, после посещения выставки вместе с рабочими, высказал свое удовольствие,что ему удалось убедиться в том, что рабочие гораздо лучше разбираются в вопросах футуристического искусства, нежели буржуазия. Перед войной футуризм был очень популярен между рабочими. Журнал „Л'Ачербо“ (упрямый), который имел тираж в 20.000 экземпляров, на $^4/_5$ расходился среди рабочих. Во время многочисленных манифестаций футуристического искусства, в театрах наиболее крупных городов Италии рабочие защищали футуристов против молодых людей,—полуаристократии и буржуазии,—которые вступали с футуристами в драку.

Футуристической группы Маринетти больше не существует. Старый журнал Маринетти „Поэзия“ ныне руководится неким Марио Десси, человеком без всякого значения, как интеллектуального, так и организационного. В южной Италии, особенно в Сицилии, выходят многочисленные футуристические журнальчики, которым Маринетти посылает статьи; но эти журналы издаются студенти-

ками, считающими футуризмом незнание итальянской грамматики. Наиболее сильная ячейка среди футуристов—это художники. В Риме существует постоянная галлерея футуристической живописи, организованная прогоревшим фотографом, неким Антоном Джулио Брагалья, агентом кинематографов и посредником театральных артистов. Из футуристических живописцев наиболее известным является Джоджио Балла. Д'Аннунцио о футуризме никогда не высказывался публично. Надо иметь в виду, что футуризм, при своем зарождении, имел отчетливый анти-д'аннунцианский характер: одна из первых книг Маринетти носит заглавие: „Les dieux s'en vont, et D'Annunzio reste" („боги уходят, а Д'Аннунцио остается"). Хотя во время войны политические программы Маринетти и Д'Аннунцио во всем совпадали, футуристы оставались анти-д'аннунционистами. Они почти совершенно не интересовались вопросом фиумского движения, хотя потом принимали участие в демонстрациях.

Можно сказать, что после заключения мира футуристическое движение совершенно потеряло свой характерный образ и распылилось в различных течениях, созданных и оформившихся в результате сдвига эпохи войны. Молодая интеллигенция стала почти целиком реакционной. Рабочие, которые в футуризме видели элементы борьбы против старой итальянской академической культуры, застывшей, далекой от народных масс, ныне должны бороться с оружием в руках за свою свободу и мало интересуются старыми спорами. В больших промышленных центрах программа Пролькульта, направленная на пробуждение творческого духа рабочих в области литературы и искусства, поглощает энергию тех, кто еще имеет желание и время заниматься этими проблемами.

Москва, 8 сентября 1922 г.

V. Формальная школа поэзии и марксизм.

Если не считать вялых отголосков дореволюционных идейных систем, то единственной теорией, которая на советской почве за эти годы противопоставляла себя марксизму, является, пожалуй, формальная теория искусства. Особливый парадокс заключается в том, что русский формализм тесно связал себя с русским футуризмом, и в то время, как последний более или менее капитулировал перед коммунизмом политически, формализм изо всех сил противопоставляет себя марксизму теоретически.

Виктор Шкловский—теоретик футуризма, в то же время глава формальной школы. По его теории, искусство всегда было творчеством самодовлеющих чистых форм, а футуризм это впервые осознал. Таким образом, футуризм есть первое в истории сознательное искусство, а формальная школа есть первая научная школа искусства. Усилиями Шкловского—заслуга не маленькая!—теория искусства, а отчасти и само искусство из состояния алхимии переведены, наконец, на положение химии. Провозвестник формальной школы, первый химик искусства, дает попутно несколько дружественных шлепков тем футуристам-„соглашателям", которые ищут моста к революции и пытаются его найти в теории исторического материализма. В таком мосте нет надобности: футуризм сам себе довлеет.

Остановиться на школе формализма приходится по двум причинам. Во-первых, ради нее самой: при всей поверхностности и реакционности формалистской теории искусства известная часть изыскательской работы формалистов вполне полезна. Во-вторых, ради футуризма: как ни неосновательны претензии футуристов на монопольное представительство нового искусства, но из процесса подготовки искусства будущего футуризма не выкинешь.

Что же такое формальная школа?

В таком виде, как она сейчас представлена Шкловским, Жирмунским, Якобсоном и др., она есть прежде всего крайне заносчивый недоносок. Об'явив сущностью поэзии форму, эта школа свою задачу сводит к анализу (по существу описательному и полу-статистическому) этимологических и синтаксических свойств поэтических произведений, подсчету повторяющихся гласных и согласных, слогов, эпитетов. Эта частичная работа, „не по чину" называемая формалистами наукой поэзии или поэтикой, безусловно нужна и полезна, если понять ее частичный, черновой, служебно-подготовительный характер. Она может войти существенным элементом в технику поэтического ремесла, в его практическую рецептуру. Как для поэта, да и вообще писателя, полезно, скажем, составлять для себя списки синонимов, увеличивая их число и тем раздвигая свою словесную клавиатуру, также полезно, а для поэта прямо таки необходимо оценивать слово не только по его внутренней смысловой ассоциации, но и по его акустике, ибо от человека к человеку передается оно прежде всего акустически. Введенные в законные пределы методологические приемы формализма могут помочь выяснению художественно-психологических особенностей формы (ее экономность, стремительность, контрастность, гиперболичность и пр.). Отсюда, в свою очередь, открывается путь—один из путей—к мироощущению художника и облегчается подход ко вскрытию социальной обусловленности отдельного художника или целой художественной школы. Поскольку же мы имеем дело с сегодняшней, живой, еще развивающейся школой, прощупывание ее социальным зондом, выяснение ее классовых корней имеют в условиях нашей переходной эпохи непосредственное ориентирующее значение, не только для читателя, но и для самой школы, в смысле ее самопознания, самоочищения, самонаправления.

Но сами формалисты не хотят мириться на вспомогательном, служебно-техническом значении своих приемов—в роде того, какое статистика имеет для социальных наук или микроскоп—для биологических. Нет, они идут гораздо дальше: для них словесное искусство полностью и окончательно замыкается словом, изобразительное—краской. Поэма есть сочетание звуков, картина—комбинация цветных пятен, законы искусства это законы словесных

сочетаний и комбинаций цветных клякс. Социально-психологический подход, который для нас только и осмысливает микроскопическую и статистическую работу над словесным материалом, для формалистов уже алхимия.

„Искусство всегда было вольно от жизни, и на цвете его никогда не отражался цвет флага над крепостью города“ (Шкловский). „Установка на выражение, на словесную массу“—„единственный, существенный для поэзии момент“ (Р. Якобсон: Новейшая русская поэзия). „Раз есть новая форма, следовательно, есть и новое содержание. Форма, таким образом, обусловливает содержание“ (Крученых). „Поэзия есть оформление самоценного, „самовитого“, как говорит Хлебников, слова“ (Якобсон) и т. д.

Правда, итальянские футуристы искали в слове орудие выражения для века паровоза, пропеллера, электричества, радио и пр. Другими словами, они искали новой формы для нового содержания жизни. Но оказывается, что „это реформа в области репортажа, а не в области поэтического языка“ (Якобсон). Иное дело русский футуризм: он доводит „установку на словесную массу“ до конца. Для него форма обусловливает содержание.

Правда, Якобсон вынужден признать, что „ряд новых поэтических приемов находит себе применение (?) в урбанизме“ (городской культуре). Но вывод его такой: „отсюда урбанистические стихи Маяковского и Хлебникова“. Другими словами: не городская культура, поразившая глаз и ухо поэта или в конец перевоспитавшая их, внушила ему новую форму—новые образы, новые эпитеты, новый ритм, а наоборот, новая форма, самопроизвольно („самовито“) возникшая, заставила поэта искать подходящего материала и, между прочим, толкнула его в сторону города! Развитие „словесной массы“ шло самопроизвольно от „Одиссеи“ до „Облака в штанах“: лучина, восковая свеча, электрическая лампа тут не при чем! Стоит лишь ясно формулировать эту точку зрения, чтобы ее поистине ребяческая несостоятельность ударила в глаза. Но Якобсон пытается настаивать: ведь у того же Маяковского, возражает он авансом, имеются и такие стихи: „Бросьте города, глупые люди“. И теоретик формальной школы глубокомысленно рассуждает: „что это—логическое противоречие?! Но пусть другие навязывают поэту мысли, высказанные в его произведениях. Инкриминировать поэту идеи, чувствования так же абсурдно, как

поведение средневековой публики, избивавшей актера, игравшего Иуду...“ И т. д.

Совершенно очевидно, то все это писал способнейший гимназист пятого класса, с очевиднейшим и вполне „самовитым“ намерением „вставить перо“—„нашему учителю словесности, педанту известному“. Вставлять перо наши отважные новаторы—мастера, а вот теоретически грамотно пользоваться своим пером они не умеют. Доказать это не так уж трудно.

Конечно же, внушения города—трамвая, электричества, телеграфа, автомобиля, пропеллера, ночного кафэ (особенно ночного кафэ)—футуризм воспринял раньше, чем нашел свою новую форму. Урбанизм (городская культура) у него глубоко сидит в бессознательном, а эпитеты, этимология, синтаксис и ритм футуризма являются попыткой дать художественную форму новому духу городов, овладевшему сознанием. И если Маяковский восклицает: „Бросьте города, глупые люди“, то это же крик горожанина до мозга костей, при чем горожанином-то он наиболее ярко и отчетливо обнаруживается вне города, когда „бросает город“—в качестве дачника. Совсем не в том дело, чтобы „инкриминировать“ (словечко-то попадает пальцем в небо!) поэту высказываемые им мысли и чувства. Конечно, поэта делает поэтом только то, как он их высказывает. Но в конце концов поэт на языке им воспринятой или им самим создаваемой школы выполняет вне его лежащие задания. И это даже в том случае, если он ограничивается малым кругом лирики: личной любовью и личной смертью. Индивидуальные оттенки поэтической формы отвечают, разумеется, индивидуальному складу, но в то же время уживаются с эпигонством и рутиной, как в области чувств, так и в способах их выражения. Новая художественная форма, взятая в крупном историческом масштабе, рождается, как ответ на новые потребности. Не выходя из круга интимной лирики, можно сказать: между физиологией пола и стихотворением о любви пролегает сложная система передаточных механизмов психики, в которой есть индивидуальное, родовое и социальное. Родовой фундамент, сексуальная основа человека, изменяется медленно. Общественные формы любви изменяются быстрее. Они влияют на психическую надстройку любви, порождают новые оттенки и интонации, новые духовные запросы, потребность в новом словаре и, тем самым, пред'являют

новые требования к поэзии. Материал для творчества поэт может найти только в своем социальном окружении, проводя новые толчки жизни через свое художественное сознание. Язык, измененный и усложненный городскими условиями, дает поэту новый словесный материал и внушает или облегчает ему новые приемы словосочетания для поэтического оформления новых мыслей или нового чувства, которое стремится прободать темную скорлупу бессознательного. Если бы не было изменений в психике, порождаемых изменением общественной среды,—не было бы движения в искусстве: люди продолжали бы, из поколения в поколение, удовлетворяться поэзией библии или старых греков.

Но тогда—накидывается на нас философ формализма—дело идет всего на всего о новой форме „в области репортажа, а не в области поэтического языка"? Ах, убил!... Если угодно, поэзия и есть репортаж, только особого большого стиля.

Споры о „чистом искусстве" и об искусстве направленческом были уместны между либералами и народниками. Нам они не к лицу. Материалистическая диалектика выше этого: для нее искусство, под углом зрения об'ективного исторического процесса, всегда общественно-служебно, исторически-утилитарно: оно находит для темных и смутных настроений нужный им ритм слов, сближает мысль и чувство или противополагает их друг другу, обогащает духовный опыт лица и коллектива, утоньшает чувство, делает его гибче, отзывчивее, отзвучнее, расширяет емкость мысли за счет не личным путем накопленного опыта, воспитывает индивидуальность, общественную группу, класс, нацию. И это совершенно независимо от того, выступает ли оно в данном своем течении под флагом „чистого" или открыто тенденциозного искусства. В нашем русском общественном развитии направленчество было знаменем интеллигенции, искавшей связи с народом. Бессильная, придавленная царизмом, без культурной среды, искавшая опоры в низах, интеллигенция стремилась доказать „народу", что только о нем и думает, им только и живет, что она его „ужасно, ужасно" любит, и что точно так же, как идущие в народ народники готовы обходиться и без чистого белья, и без гребешка, и без зубной щетки, так и в искусстве своем интеллигенция готова пожертвовать „ухищрениями" формы ради того, чтобы дать наиболее прямое и непосредственное выражение страданиям и на-

деждам угнетенных. Наоборот, для утверждавшейся буржуазии, которая не могла открыто пред'являть свою буржуазность и в то же время стремилась интеллигенцию удержать за собой, естественным знаменем явилось „чистое“ искусство. Точка зрения марксизма далека от этих исторически обусловленных, но исторически же превзойденных направлений. В плоскости научного исследования марксизм одинаково уверенно ищет социальных корней как „чистого“, так и направленческого искусства. Он вовсе не „инкриминирует“ поэту мысли или чувства, какие тот выражает, а ставит себе вопросы более глубокого значения: какому порядку чувств отвечает данная форма художественного произведения во всех ее особенностях? какова социальная обусловленность этих мыслей и чувств? Какое место в историческом развитии общества, класса они занимают? И далее: каковы элементы литературного наследства, пошедшие на выработку новой формы? Под влиянием каких исторических толчков новые комплексы мыслей и чувств пробили скорлупу, отделяющую их от сферы поэтического сознания? Исследование может усложняться, детализироваться, индивидуализироваться, но основной осью его будет служебная в социальном процессе роль искусства.

У каждого класса есть своя меняющаяся во времени политика в искусстве, т.-е. своя система пред'явления искусству требований: меценатство дворов и гран-сеньеров, автоматическая работа спроса-предложения, дополняемая комбинированными способами индивидуального воздействия и пр. и пр. Социальная и даже персональная зависимость искусства не скрывалась, а искательно провозглашалась, доколе искусство сохраняло свой придворный характер. Более широкий, массовидный, анонимный характер утвердившейся буржуазии вел, в общем и целом, с длительными отклонениями, к теории „чистого“ искусства. В упомянутом уже направленчестве народнической интеллигенции также был свой классовой эгоизм: без народа интеллигенция не могла обосноваться, утвердиться и завоевать себе право на историческую роль. Но в условиях революционной борьбы ее классовой эгоизм выворачивался наизнанку, принимая на левом ее крыле форму высшего самоотвержения. Оттого-то интеллигенция не скрывала, а изо всех сил провозглашала направленчество, жертвуя нередко в искусстве самим искусством, как жертвовала многим другим.

Наше марксистское понимание об'ективной социальной зависимости и общественной утилитарности искусства, в переводе на язык политики, вовсе не означает стремления командовать искусством при помощи декретов или предписаний. Неверно, будто для нас новым или революционным является только то исскусство, которое говорит о рабочем, и вздор, будто мы от поэтов требуем, чтобы они непременно описывали фабричную трубу или восстание против капитала! Разумеется, новое искусство органически не сможет не поставить в центре своего внимания борьбу пролетариата. Но плуг нового искусства вовсе не ограничен одними только занумерованными полосами,—наоборот, он должен перепахать все поле, вдоль и поперек. Самый малый круг личной лирики имеет неоспоримейшее право на существование в рамках нового искусства. Более того, новый человек не сформируется без новой лирики. Но чтобы создать ее, поэт сам должен почувствовать мир по новому. Если над его об'ятием склоняется непременно Христос или сам Саваоф (как у Ахматовой, Цветаевой, Шкапской и др.), то уж один этот признак свидетельствует о ветхости такой лирики, об ее общественной, а следовательно и эстетической непригодности для нового человека. Даже там, где эта терминология не столько в переживаниях, сколько в словесных пережитках, она свидетельствует, по меньшей мере, о косности психики, и уже этим вступает в противоречие с сознанием нового человека. Никто не ставит и не собирается ставить поэтам тематических заданий. Благоволите писать, о чем вздумается! Но позвольте новому классу, считающему себя—с некоторым основанием—призванным строить новый мир, сказать вам в том или другом случае: если вы мироощущение Домостроя переводите на язык акмеизма, то это не делает вас новыми поэтами. Художественная форма в известных и очень широких пределах независима, но художник, творец этой формы, и зритель, наслаждающийся ею, не пустые аппараты для создания формы и восприятия ее, а живые люди с кристаллизованной психикой, представляющей некоторое, хотя и не всегда гармоническое единство. И вот эта психика их социально обусловлена. Творчество и восприятие художественных форм—одна из ее функций. И сколько бы ни мудрили формалисты, вся их незамысловатая концепция основана на игнорировании психического единства обще-

ственного человека, того самого, что творит или потребляет сотворенное.

Пролетариату нужно в искусстве выражение для того нового душевного склада, который в нем самом только-только формируется и который искусство должно помочь оформить. Это не заказ государства, а исторический критерий. Могущество его в его об'ективной исторической обусловленности. Его не обойдешь, из-под власти его не выскочишь.

Формальная школа как будто именно и стремится к об'ективизму. Литературно-критический произвол, оперирующий одними лишь вкусами и настроениями, ее возмущает, и не без основания. Она ищет точных признаков для классификации и оценки. Но в силу узости ее горизонта и поверхностности методов она сбивается прямо таки на суеверия, подобно графологии или френологии. Эти две „школы" тоже имеют, как известно, своей задачей установить чисто об'ективные признаки для определения человеческого характера: число и закругленность завитушек почерка и особенности шишек на затылке. Надо полагать, что завитушки и шишки действительно находятся в известной связи с характером, но связь эта не непосредственная, и человеческий характер ею нимало не исчерпывается. Мнимый об'ективизм, опирающийся на случайные, второстепенные или просто недостаточные элементы вопроса, неизбежно приводит к худшему суб'ективизму, у формальной школы—к суеверию слов. Подсчитав прилагательные, взвесив строки и смерив рифмы, формалист либо молча останавливается с видом человека, не знающего, что ему самому с собой дальше делать, либо выбрасывает неожиданное обобщение, в котором на 5%—формализма и на 95%—самой некритической интуиции.

Формалисты не доводят в сущности своего подхода к искусству до логического конца. Если к процессу поэтического творчества относиться только как к комбинации звуков или слов и на этом пути искать разрешения всех задач поэзии, то единственная законченная формула „поэтики" будет такова: вооружившись Далем, создавать, путем алгебрических комбинаций и перестановок словесных элементов, все уже созданные и все еще не созданные поэтические произведения мира. Рассуждая „формально", к „Евгению Онегину" можно притти двумя путями: либо подчиняя выбор словесных элементов превзятой художественной идее (как у

самого Пушкина), либо разрешая задачу алгебраически. С той же „формальной“ точки зрения, второй путь вернее, так как не зависит от настроения, вдохновения и других шатких вещей и имеет еще и то преимущество, что на пути к „Евгению Онегину“ обеспечивает несчетное число других великих произведений. Для этого нужна только бесконечность во времени, именуемая вечностью. Но так как человечество ею не располагает, а отдельные поэты тем более, то основной пружиной поэтического словосочетания останется попрежнему предвзятая художественная идея, понимаемая в самом широком смысле: и как точная мысль, и как ярко выраженное чувство, личное и социальное, и как смутное настроение. Стремясь к художественной реализации, этот суб'ективный творческий клубок получает со стороны искомой формы новые раздражения и толчки и иногда целиком сдвигается на первоначально непредвиденный путь. Это значит лишь, что словесная форма не пассивный отпечаток предвзятой художественной идеи, а активный элемент, воздействующий на самый замысел. Но такого рода активное взаимоотношение — когда форма влияет на содержание, иногда в корне преобразуя его—нам известно во всех областях общественной, да и биологической жизни. Это отнюдь не основание для отказа от дарвинизма и марксизма и для создания „формальной школы“ в биологии и социологии.

В. Шкловской, который с наибольшей непринужденностью перепархивает от словесной окрошки формализма к суб'ективнейшим оценкам, наиболее непримиримо относится вместе с тем к историко-материалистическому критерию искусства. В изданной им в Берлине книжке „Ход коня“ он на протяжении трех маленьких страничек—краткость есть основное, во всяком случае бесспорное достоинство Шкловского—формулирует пять (не четыре и не шесть, а пять) исчерпывающих доводов против материалистических воззрений на искусство. Мы пройдемся по этим доводам, ибо поистине не вредно посмотреть и показать, какого рода мякина выдается за последнее слово научной мысли (с разнообразнейшими учеными ссылками все на тех же трех микроскопических страничках).

„Если бы быт и производственные отношения,—говорит Шкловский,—влияли на искусство, разве сюжеты не были бы прикреплены к тому месту, где они соответствовали этим отношениям? А

ведь сюжеты бездомны". Ну, а мотыльки? Ведь они, по Дарвину, тоже „соответствуют" определенным отношениям, а между тем порхают с места на место не хуже иного необремененного литератора.

Почему собственно марксизм должен обрекать сюжеты на крепостное состояние, понять нелегко. Тот факт, что разные народы и разные классы одного и того же народа пользуются одними и теми же сюжетами, свидетельствует лишь об ограниченности человеческого воображения и о стремлении человека во всяком своем творчестве, в том числе и художественном, к экономии сил. Каждый класс стремится в высшей мере использовать материальное и духовное наследство другого класса. Довод Шкловского можно бы без труда перенести в область самой производственной техники. Начиная с древних веков, телега исторического человечества имела однородный сюжет: оси, колеса, дышло. Экипаж римского патриция был, однако, так же приспособлен к его вкусам и потребностям, как карета графа Орлова, снабженная некоторыми внутренними удобствами, приноровлена была к вкусам екатерининского фаворита. Телега русского мужика приспособлена к потребностям его хозяйства, к силам лошаденки и к свойствам проселка. Автомобиль, являющийся бесспорным порождением новой техники, обнаруживает, однако, тот же „сюжет" — четыре колеса на двух осях. И тем не менее каждый раз, когда на русской дороге ночью крестьянская лошаденка шарахается в ужасе перед ослепившим ее прожектором автомобиля, в этом эпизоде находит свое выражение конфликт двух культур.

„Если бы быт выражался в новеллах,—так гласит второй аргумент,—то европейская наука не ломала бы головы, где—в Египте, Индии или Персии и когда создались новеллы 1001-й ночи". Сказать, что быт человека, в том числе и художника, т.-е. условия его воспитания и жизни находят выражение свое в его творчестве, вовсе не значит сказать, что это выражение имеет точный географический, этнографический или статистический характер. Немудрено, если по некоторым новеллам трудно решить, создались ли они в Египте, Индии или Персии, ибо в социальных условиях этих стран слишком много общего, но именно тот факт, что европейская наука „ломает голову" над разрешением этого вопроса, на основании самих новелл, свидетельствует, что новеллы эти от-

ражают быт, хотя и весьма преломленно. Никто не может выскочить из себя. Даже в бреде сумасшедшего нет ничего, чего больной не получил бы ранее извне. Но было бы сумасшествием второго порядка принимать бред за точное отражение внешнего мира. Только опытный и вдумчивый психиатр, знающий прошлое больного, отыщет в тексте бреда преломленные и искаженные осколки реальности. Художественное творчество, конечно, не бред. Но это тоже преломление, видоизменение, преображение реальности по особым законам художества. Как бы фантастично ни было искусство, оно не имеет в своем распоряжении никакого другого материала, кроме того, какой ему дает наш мир трех измерений и более тесный мир классового общества. Даже когда художник творит рай или ад, он в своих фантасмагориях претворяет опыт собственной жизни, вплоть до неоплаченного счета квартирной хозяйки.

„Если бы сословные и классовые черты отлагались в искусстве,— продолжает Шкловский,—то разве было бы возможно, что великорусские сказки про барина те же, что и сказки про попа“.

В сущности это перифраза первого довода. Почему, собственно, сказки про барина и про попа не могут быть одни и те же, и в каком смысле это противоречит марксизму? В воззваниях, которые пишутся заведомыми марксистами, нередко говорится о помещиках, капиталистах, попах, генералах и других эксплоататорах. Помещик бесспорно отличается от капиталиста, но бывают случаи, когда они берутся за одну скобку. Почему народному творчеству не брать в известных случаях за одну скобку барина и попа, как представителей стоящих над ним, мужиком, и его, мужика, грабящих сословий? На плакатах Моора или Дени поп нередко стоит рядом с помещиком—без всякого ущерба для марксизма.

„Если бы этнографические черты отлагались в искусстве,—не унимается Шкловский,—то сказки про инородцев не были бы обратными, не рассказывались бы любым данным народом про другой соседний“.

Час от часу не легче. Марксизм вовсе не утверждает самостоятельного характера этнографических черт. Наоборот, он выдвигает всеопределяющее значение природо-хозяйственных условий в процессе формирования фольклора. Однородные условия развития пастушески-земледельческих, преимущественно крестьянских

народов и однородный характер взаимного воздействия их друг на друга, не могут не вести к созданию однородных сказок. При этом с точки зрения занимающего нас вопроса совершенно безразлично, зарождались ли родственные сюжеты самостоятельно у разных народов, как отражение одинакового в своих основных чертах жизненного опыта, преломленного через однородную призму крестьянской фантазии, или же сказочные семена переносились попутным ветром с места на место, пуская ростки там, где почва оказывалась благоприятной. В действительности, вероятно, оба эти способа сочетались.

И, наконец,—„почему сие неверно в пятых"—Шкловский приводит в качестве отдельного аргумента конкретный сюжет похищения, который прошел через греческую комедию и дошел до Островского; другими словами, наш критик повторяет в индивидуализированном виде все тот же свой первый аргумент (как видим, и по части формальной логики дело обстоит у нашего формалиста не очень благополучно...) Да, сюжеты странствуют от народа к народу, от класса к классу, даже от автора к автору. Это означает только, что человеческое воображение экономно. Новый класс не начинает творить всю культуру сначала, а вступает во владение прошлым, сортирует, перелицовывает, перегруппировывает его и уж на этом строит далее. Не будь этой утилизации „подержанного" гардероба веков, в историческом процессе не было бы вообще движения вперед. Если сюжет драмы Островского дошел до него от египтян через Грецию, то и та бумага, на которой Островский развивал свой сюжет, дошла до него, как развитие египетского папируса, через греческий пергамент. Возьмем еще более близкую аналогию: то обстоятельство, что в теоретическое сознание Шкловского крепко проникли критические приемы греческих софистов, чистых формалистов своего времени, нимало не изменяет того факта, что сам Шкловский—весьма живописный продукт определенной социальной среды и определенного времени.

Ниспровержение Шкловским в пяти пунктах марксизма чрезвычайно напоминает нам те статьи, которые в доброе старое время печатались в журнале „Православное Обозрение" против дарвинизма. Если бы учение о происхождении человека от обезьяны было правильно,—писал лет тридцать-сорок тому назад ученый

одесский епископ Никанор,—то наши дедушки должны были бы иметь резко выраженные признаки хвоста, или должны были бы помнить такие отличия у своих дедушек и бабушек. Во-вторых, как ведомо всем, от обезьян рождаются только обезьяны... В-пятых же, дарвинизм не верен еще и потому, что противоречит формализму... то-бишь, формальным постановлениям вселенских соборов. Преимущество ученого монаха заключалось, однако, в том, что он был откровенным „пассеистом", и ссылался на апостола Павла, а не на физику, химию и математику, как делает, походя, футурист Шкловский.

Что потребность в искусстве создается не экономическими условиями—это бесспорно. Но и потребность в питании создается не экономикой. Наоборот, потребность в еде и тепле создает экономику. Совершенно верно, что по одним лишь принципам марксизма никогда нельзя судить, отвергнуть или принять произведение искусства. Продукты художественного творчества должны, в первую очередь, судиться по своим собственным законам, т.-е. по законам искусства. Но только марксизм способен об'яснить, почему и откуда в данную эпоху возникло данное направление в искусстве, т.-е. кто и почему предъявил спрос на такие, а не на иные художественные формы.

Было бы ребячеством думать, будто каждый класс полностью и целиком из себя порождает свое искусство и, в частности, будто пролетариат способен создать новое искусство через замкнутые художественные семинарии, кружки, пролеткульты и пр. Вообще творчество исторического человека есть преемственность. Каждый новый восходящий класс становится на плечи своих предшественников. Но это преемственность диалектическая, т.-е. находящая себя путем внутренних отталкиваний и разрывов. Толчки, в виде новых художественных потребностей, спроса на новый литературный или живописный подход, даются экономикой через новый класс или—меньшие толчки—через новую установку того же класса—под влиянием роста его богатства, могущества культуры. Художественное творчество есть всегда сложная перелицовка старых форм под влиянием новых толчков, исходящих из области, лежащей вне самого художества. В этом широком смысле искусство служебно. Это не бесплотная стихия, сама себя питающая, а функция общественного человека, неразрывно связанная с бытом

и укладом его. И как характерно,—в смысле доведения каждого социального предрассудка до абсурда—что Шкловский додумался до идеи абсолютной независимости искусства от социального уклада в такой период нашей русской истории, когда искусство, с большей обнаженностью, чем когда либо, обнаружило свою духовную, бытовую и материальную зависимость от определенных общественных классов, подклассов и групп!

Материализм не отрицает значения формального момента—ни в логике, ни в праве, ни в искусстве. Как правовая система может и должна быть судима по ее внутренней логичности и согласованности, так и искусство может и должно быть судимо с точки зрения своих формальных достижений, ибо вне этих последних не может быть искусства. Однако, юридическая теория, которая пытается установить независимость права от социальных условий, порочна в самой своей основе. Движущая сила—в экономике, в классовых противоречиях; право дает лишь оформленное и внутренне согласованное выражение этим явлениям, не в их индивидуальной исключительности, а в их общности, в их повторяемости и длительности. Как раз ныне мы с редкой в истории прозрачностью наблюдаем у себя самих, как делается новое право: не методами самодовлеющей дедукции, а приемами эмпирической примерки и прикройки к хозяйственным потребностям нового господствующего класса. Литература своими методами и приемами, которые корнями уходят в отдаленнейшее прошлое и представляют накопленный опыт словесного мастерства, дает выражение мыслям, чувствам, настроениям, воззрениям, надеждам своей эпохи и своего класса. Из этого не выскочишь. Да и нет, казалось бы, нужды выскакивать—по крайней мере, тем, кто не обслуживает уже превзойденную эпоху и переживший себя класс.

Приемы формального анализа необходимы, но они недостаточны. Можно подсчитать аллитерации в народных пословицах, классифицировать метафоры, взять на учет число гласных и согласных в величальной песне,—все это несомненно обогатит тем или иным наше познание народного творчества; но если не знать мужицкого севооборота и связанного с ним жизнеоборота, если не знать роли сохи и не справиться с бытовыми мужицкими святцами, т.-е. в какое время года крестьянин женится, и когда крестьянка рожает ребят, то мы будем в народном творчестве знать только шелуху

его, а до ядра не доберемся. Архитектурно-конструктивную схему Кельнского собора можно установить, только смерив основание и высоту его арок, определив три измерения его кораблей, размеры и размещение колонн и пр. и пр., но если мы не знаем, что такое средневековый город, что такое цех и что такое католическая церковь средневековья, то мы никогда не поймем Кельнского собора. Попытка освободить искусство от жизни, об'явить его самодовлеющим мастерством, обездушивает и умерщвляет искусство. Самая потребность в такой операции есть безошибочный симптом идейного упадка.

Брошенная выше мимоходом аналогия с богословскими опровержениями дарвинизма может показаться читателю внешней и анекдотической. Конечно, не без того. Но тут есть и более глубокая связь. Сколько-нибудь начитанному марксисту теория формализма непременно напомнит знакомые перепевы очень старой философской мелодии. Юристы и моралисты (вспомним наугад немца Штаммлера и нашего суб'ективиста Михайловского) доказывали, что мораль и право уже по одному тому не могут определяться хозяйством, что само хозяйство немыслимо вне юридических и этических норм. Правда, формалисты права и морали не доходили до признания полной независимости права и этики от хозяйства; они признавали некое сложное взаимоотношение „факторов", при чем эти „факторы", воздействуя друг на друга, сохраняли качества самостоятельных субстанций, неизвестно откуда исходящих. Утверждение полной независимости эстетического „фактора" от воздействия социальных условий, на манер Шкловского, есть уже специфическая экстравагантность, тоже, впрочем, социально обусловленная: это эстетическая мания величия, в которой опрокинута на голову наша жесткая действительность. За вычетом этой особенности остается в построениях формалистов порочное методологическое тождество со всеми прочими видами идеализма. Для материалиста и религия, и право, и мораль, и искусство представляют собою отдельные стороны единого, в основах своих, процесса общественного развития. Отчленяясь от своей производственной основы, усложняясь, закрепляя и детализируя свои особенности, политика, религия, право, этика, эстетика остаются функциями социально-связанного человека и подчиняются законам его общественной организации. Идеалист же видит не единый процесс исто-

рического развития, выдвигающий из себя необходимые органы и функции, а пересечение, сочетание или взаимодействие неких самодовлеющих начал—религиозных, политических, юридических, эстетических и этических субстанций, которые в собственном наименовании находят уже свое происхождение и об'яснение. Гегелевский идеализм (диалектический) низлагает по своему эти субстанции (они же вечные категории), сводя их к генетическому единству. Несмотря на то, что это единство у Гегеля—абсолютный дух, прорастающий в процессе своего диалектического проявления разными „факторами", гегелевская система—не потому, что она идеалистична, а потому, что она диалектична—дает не худшее в своем роде представление об исторической действительности, чем вывернутая наизнанку перчатка о руке человека. Что же касается формалистов (гениальнейший из них Кант), то они берут не динамику развития, а его поперечный разрез в день и час их собственного философского откровения. На разрезе они обнаруживают сложность и множественность своего об'екта (не процесса, ибо они не мыслят процессами). Сложность они расчленяют и классифицируют. Элементам они дают названия, которые сейчас же превращаются в сущности, в под-абсолюты без роду, без племени: религия, политика, мораль, право, искусство... Тут уже не вывернутая наизнанку перчатка истории, а содранная с отдельных пальцев кожа, просушенная до степени полной абстракции, причем рука истории оказывается продуктом „взаимодействия" большого, указательного, среднего и прочих „факторов". Эстетический „фактор" это мизинец, меньший, но не менее любимый.

В области биологии витализм есть вариант того же самого фетишизирования отдельных сторон мирового процесса без понимания его внутренней обусловленности. Для надсоциальной, безначальной морали или эстетики, как и для надфизической, безначальной „жизненной силы", не хватает только... единого творца. Множественность самостоятельных „факторов", без начала и конца, является замаскированным многобожием. И если кантианский идеализм представляет собою, в историческом чередовании, перевод христианства на язык рационалистической философии, то, с другой стороны, все разветвления идеалистического формализма открыто или замаскированно тяготеют к богу, как к причине причин. По сравнению с идеалистической олигархией дюжины под-абсолютов

единый и личный творец является уже элементом порядка. Такова более глубокая связь формалистских опровержений марксизма с богословскими опровержениями дарвинизма.

Формальная школа есть гелертерски препарированный недоносок идеализма в применении к вопросам искусства. На формалистах лежит печать скороспелого поповства. Они иоанниты: для них „в начале бе слово". А для нас в начале было дело. Слово явилось за ним, как звуковая тень его.

VI. Пролетарская культура и пролетарское искусство.

Что такое пролетарская культура и мыслима ли она?—Культурные пути буржуазии и пролетариата.—Диктатура пролетариата, культура и культурничество.—Что такое пролетарская наука?—Поэты-рабочие и рабочий класс.—Декларация „Кузницы".—Космизм.—Демьян Бедный.

Каждый господствующий класс создает свою культуру и, следовательно, свое искусство. История знала рабовладельческие культуры Востока и классической древности, феодальную культуру европейского средневековья, буржуазную культуру, ныне владеющую миром. Отсюда уже как бы само собою вытекает, что и пролетариат должен создать свою культуру и свое искусство.

Вопрос, однако, далеко не так прост, как кажется с первого взгляда. Общество, в котором господствовали рабовладельцы, существовало в течение многих и многих столетий. Точно так же и феодализм. Буржуазная культура, если даже считать только со времени открытого и бурного ее проявления, т.-е. с эпохи возрождения, существует пять столетий, причем полного расцвета достигает не ранее XIX века, собственно второй его половины. Формирование новой культуры вокруг господствующего класса требует, как свидетельствует история, большого времени и достигает завершенности в эпоху, предшествующую политическому упадку класса.

Хватит ли у пролетариата попросту времени на создание „пролетарской" культуры? В отличие от режима рабовладельцев, феодалов, буржуа диктатуру свою пролетариат мыслит, как кратковременную переходную эпоху. Когда мы хотим обличить слишком уж оптимистические воззрения на переход к социализму, мы напоминаем, что эпоха социальной революции будет длиться в мировом масштабе не месяцы, а годы и десятилетия,—

десятилетия, но не века и тем более не тысячелетия. Может ли пролетариат за это время создать новую культуру? Сомнения на этот счет тем более законны, что годы социальной революции будут годами ожесточенной борьбы классов, где разрушения займут больше места, чем новое строительство. Во всяком случае, главная энергия самого пролетариата будет направлена на завоевание власти, ее удержание, упрочение и применение во имя неотложнейших нужд существования и дальнейшей борьбы. Высшей напряженности и полного выявления своего классового существа пролетариат достигнет, однако, именно в эту революционную эпоху, вводящую в столь узкие пределы возможность планомерного культурного строительства. И наоборот: чем полнее будет новый режим обеспечен от политических и военных потрясений, чем благоприятнее будут условия для культурного творчества, тем более пролетариат будет растворяться в социалистическом общежитии, освобождаясь от своих классовых черт, т.-е. переставая быть пролетариатом. Другими словами: в эпоху диктатуры о создании новой культуры, т.-е. о строительстве величайшего исторического масштаба, не приходится говорить; а то ни с чем прошлым несравнимое культурное строительство, которое наступит, когда отпадет необходимость в железных тисках диктатуры, не будет уже иметь классового характера. Отсюда надлежит сделать тот общий вывод, что пролетарской культуры не только нет, но и не будет; и жалеть об этом, поистине, нет основания: пролетариат взял власть именно для того, чтобы навсегда покончить с классовой культурой и проложить пути для культуры человеческой. Мы об этом нередко как бы забываем.

Бесформенные разговоры насчет пролетарской культуры, по аналогии-антитезе с буржуазной, питаются крайне некритическим уподоблением исторических судеб пролетариата и буржуазии. Плоский, чисто либеральный метод формальных исторических аналогий не имеет ничего общего с марксизмом. Нет материальной аналогии в исторических орбитах буржуазии и рабочего класса.

Развитие буржуазной культуры началось за несколько столетий до того, как буржуазия, путем ряда революций, взяла в свои руки государственную власть. Еще когда буржуазия была полубесправным третьим сословием, она играла большую и все возрастающую роль во всех областях культурного строительства. Это

с особенной отчетливостью можно проследить на архитектуре. Не сразу, не под ударом религиозного вдохновения строились готические церкви. Конструкция кельнского собора, его архитектура, его скульптура резюмируют собою строительный опыт человечества с приспособлений пещерного жителя, сводя элементы этого опыта к новому стилю, выражающему культуру своей эпохи, т.-е. в последнем счете ее социальную структуру и технику. Старая цеховая и гильдейская пред-буржуазия была фактической строительницей готики. Развившись и укрепившись, т.-е. разбогатев, буржуазия, уже сознательно и активно прошедшая через готику, создает свой собственный архитектурный стиль—уже не для церквей, а для своих домов-дворцов. Она опирается на завоевания готики, обращается к античности, преимущественно к римской архитектуре, пользуется мавританской, подчиняет все это условиям и потребностям нового городского общежития и создает ренессанс (Италия—конец первой четверти XV-го столетия). Специалисты могут подсчитать и подсчитывают, какими элементами своими ренессанс обязан античности, какими готике и на какой стороне перевес. Во всяком случае ренессанс начинается не ранее того момента, когда новый общественный класс, уже культурно насыщенный, чувствует себя достаточно сильным, чтобы выйти из-под ярма готической арки, взглянуть на готику и на то, что ей предшествовало, как на материал, и свободно подчинить своим строительно-художественным целям технические элементы прошлого. Это относится и ко всем остальным искусствам с той разницей, что вследствие большей своей гибкости, т.-е. меньшей зависимости от утилитарной цели и материала, „свободные“ искусства обнаруживают диалектику преодоления и чередования стилей не с такой каменной убедительностью.

Между ренессансом и реформацией, которые имели своей задачей создать для буржуазии более благоприятные условия идейного и политического существования в феодальном обществе, и между революцией, передавшей власть буржуазии (во Франции), проходит три-четыре столетия роста материального и идейного могущества буржуазии. Эпоха великой французской революции и выросших из нее войн временно понижает материальный уровень культуры. Но после этого капиталистический режим утверждается, как „естественный“ и „вечный“...

Таким образом, основной процесс накопления элементов буржуазной культуры и их кристаллизации в стиль определялся социальными свойствами буржуазии, как имущего, эксплоататорского класса: она не только материально развивалась внутри феодального общества, многообразно переплетаясь с ним и стягивая к своим рукам богатство, но и привлекала на свою сторону интеллигенцию, создавая свои опорные культурные базы (школы, университеты, академии, газеты, журналы) задолго до того, как, во главе третьего сословия, открыто овладела государством. Достаточно вспомнить, что германская буржуазия с ее несравненной технической, философской, научной и художественной культурой, вплоть до 1918 г. оставляла власть в руках феодально-бюрократической касты и решилась, вернее, оказалась вынужденной взять власть непосредственно в свои руки лишь тогда, когда материальный остов германской культуры стал превращаться в черепки.

Но можно возразить: рабовладельческое искусство создавалось тысячелетиями, буржуазное—столетиями, почему же пролетарскому не создаваться десятилетиями? Технические основы жизни ныне совсем не те, а потому и темп другой. Это на вид как будто очень убедительное возражение скользит на деле мимо сути вопроса. Несомненно, что в развитии нового общества наступит момент, после которого хозяйство, культурное строительство, искусство получат величайшую свободу движения—вперед. О темпе его мы можем сейчас только фантазировать. В обществе, которое сбросило с себя щемящую, отупляющую заботу о хлебе насущном; где общественные рестораны готовят хорошо, здорово, вкусно и на выбор для всех; где общественные прачешные хорошо стирают хорошее белье—для всех; где дети сыты, здоровы, веселы—все дети—и поглощают основные элементы науки и искусства, как белок, воздух и солнечное тепло; где электричество и радио работают не кустарно, как ныне, а неистощимым водопадом централизованной энергии, повинующимся плановой кнопке; где нет „лишних ртов"; где освобожденный эгоизм человека—могущественная сила!—целиком направляется на познание, преобразование и улучшение вселенной,—в таком обществе динамика культурного развития станет ни с чем прошлым несравнимой. Но это наступит только после длительного и тяжкого перевала, который весь еще почти впереди. Мы же говорим именно об эпохе перевала.

А разве наше нынешнее время не динамично? В высшей степени. Но динамичность его сосредоточивается в политике. И война и революция динамичны,—но в огромной степени за счет техники и культуры. Правда, война вызвала длинный ряд технических изобретений. Но скудость, ею же порожденная, надолго отодвинула такое их практическое применение, при котором они могли бы революционизировать быт. Это относится к радио, к авиации, ко многим химическим открытиям. Революция, со своей стороны, залагает предпосылки для нового общества. Но она делает это методами старого общества: классовой борьбой, насилием, истреблением, разрушением. Если бы не пришла пролетарская революция, человечество задохнулось бы в своих противоречиях. Переворот спасает общество и культуру, но приемами жесточайшей хирургии. Все активные силы концентрируются в политике, в революционной борьбе,—остальное отодвигается на второй план, а то, что мешает, безжалостно попирается. В этом процессе есть, конечно, свои частные приливы и отливы: военный коммунизм сменяется нэпом, который в свою очередь проходит разные стадии. Но в основе диктатура пролетариата не есть производственно-культурная организация нового общества, а революционно-боевой порядок для борьбы за него. Забывать об этом нельзя. Историк будущего кульминацию старого общества отнесет, надо думать, ко второму августа 1914 г., когда взбесившееся могущество буржуазной культуры полыхнуло на весь мир кровью и огнем империалистской войны. Начало новой истории человечества будет отнесено, надо полагать, к 7-му ноября 1917 г. Основные этапы развития человечества будут, надо полагать, установлены примерно так: вне-историческая „история“ первобытного человека; древняя история, движение которой шло на рабстве; средневековье—на крепостном труде; капитализм с вольнонаемной эксплоатацией и, наконец, социалистическое общество с его безболезненным, надо надеяться, переходом в безвластную коммуну. Во всяком случае те 20-30-50 лет, которые займет мировая пролетарская революция, войдут в историю, как тягчайший перевал от одного строя к другому, но никоим образом не как самостоятельная эпоха пролетарской культуры.

Сейчас, в годы передышки, у нас, в советской республике, мо-

гут на этот счет создаваться иллюзии. Вопросы культурничества поставлены нами в порядок дня. Мысленно протягивая линии сегодняшних наших забот в будущее на долгий ряд лет, можно додуматься до пролетарской культуры. Но на самом-то деле, как ни важно и жизненно необходимо наше культурничество, оно целиком стоит еще под знаком европейской и мировой революции. Мы попрежнему солдаты на походе. У нас дневка. Надо выстирать рубаху, подстричь и причесать волосы и, первым делом, прочистить и смазать винтовку. Вся наша нынешняя хозяйственно-культурная работа есть не что иное, как приведение себя в некоторый порядок меж двух боев и походов. Главные бои впереди—и, может быть, не так уж далеко. Наша эпоха не есть еще эпоха новой культуры, а только преддверие к ней. Нам в первую голову нужно государственно овладеть важнейшими элементами старой культуры, хотя бы в такой степени, чтобы проложить дорогу новой.

Это становится особенно ясно, если взять задачу, как и полагается, в ее интернациональном об'еме. Пролетариат, как был, так и остался, неимущим классом. Этим самым поставлены были очень узкие пределы для приобщения его к тем элементам буржуазной культуры, которые навсегда вошли в инвентарь человечества. В известном смысле можно, правда, сказать, что и у пролетариата, по крайней мере, европейского, была своя эпоха реформации, преимущественно во второй половине XIX столетия, когда он, не покушаясь еще непосредственно на государственную власть, отвоевал для себя более благоприятные правовые условия развития в буржуазном режиме. Но, во-первых, на эпоху „реформации“ (парламентаризма и социальных реформ), совпадающей, главным образом, с периодом II-го Интернационала, история отпустила рабочему классу примерно столько десятилетий, сколько буржуазии—столетий. Во-вторых, пролетариат вовсе не становился в этот подготовительный период более богатым классом, не сосредоточивал в своих руках материального могущества,—наоборот, с социально-культурной точки зрения он становился все более обездоленным. Буржуазия пришла к власти во всеоружии культуры своего времени; пролетариат же приходит к власти только во всеоружии острой потребности овладеть культурой. Задача пролетариата, завоевавшего власть, состоит прежде всего в

том, чтобы прибрать к рукам не ему ранее служивший аппарат культуры—промышленность, школы, издательства, прессу, театры и пр.—и через это открыть себе путь к культуре.

У нас, в России, эта задача усугубляется нищетой всей нашей культурной традиции и материальной разрушительностью событий последнего десятилетия. После завоевания власти и почти шести лет борьбы за ее сохранение и упрочение наш пролетариат вынужден все свои силы направлять на создание элементарнейших материальных предпосылок существования и собственного приобщения к азбуке культуры—азбуке в подлинном, буквенном смысле слова. Недаром же мы ставим себе задачей ввести поголовную грамотность к десятилетнему юбилею советской власти.

Кто-нибудь, пожалуй, возразит, что я беру понятие пролетарской культуры слишком широко. Полной, развернутой культуры пролетариата действительно не будет, но все же рабочий класс, прежде чем раствориться в коммунистическом обществе, успеет наложить свой отпечаток на культуру. Такого рода возражение приходится, прежде всего, зарегистрировать, как серьезное отступление от позиции пролетарской культуры. Что пролетариат за время диктатуры наложит на культуру свой отпечаток—бесспорно. Но отсюда еще очень далеко до пролетарской культуры, если понимать ее, как развернутую и внутренне согласованную систему знания и умения во всех областях материального и духовного творчества. Одно то, что десятки миллионов людей впервые овладеют искусством чтения и письма и четырьмя правилами арифметики, станет само по себе новым культурным фактом и притом огромным. Новая культура будет ведь по самому существу своему не аристократической, для привилегированного меньшинства, а массовой, всеобщей, народной. Количество и здесь перейдет в качество: вместе с ростом массовидности культуры будет повышаться ее уровень и изменяться весь ее облик. Но процесс этот развернется лишь в ряде исторических этапов. В меру успехов его будет ослабевать классовая связь пролетариата, а следовательно исчезать и почва для пролетарской культуры.

Но верхи класса? Идейный его авангард? Нельзя ли сказать, что в этой, хотя бы и узкой среде совершается уже сейчас развитие пролетарской культуры? Разве нет у нас Социалистической Академии? Красных профессоров? Такой постановкой вопроса

очень отвлеченной, грешат некоторые. Дело понимается так, как если бы пролетарскую культуру можно было создавать лабораторным путем. На самом деле основная ткань культуры формируется по линиям взаимоотношений и взаимодействий между интеллигенцией класса и самим классом. Буржуазная культура—техническая, политическая, философская, художественная—вырабатывалась во взаимодействии буржуазии и ее изобретателей, вождей, мыслителей и поэтов. Читатель создавал писателя, а писатель—читателя. В неизмеримо большей степени это должно быть отнесено к пролетариату, ибо его экономика, политика и культура могут строиться только на творческой самодеятельности масс. Главной задачей пролетарской интеллигенции в ближайшие годы является, однако, не абстракция новой культуры—при отсутствующем для нее пока еще фундаменте,—а конкретнейшее культурничество, т.-е. систематическое, планомерное и, разумеется, критическое усвоение отсталым массам необходимейших элементов той культуры, которая уже есть. Нельзя создать классовую культуру за спиной класса. А чтобы строить ее совместно с классом, в тесном соотношении с его общим историческим под'емом,—нужно... построить социализм, хотя бы вчерне. На пути к этому классовые черты общества будут не усиливаться, а наоборот, расплываться, сходить на-нет—прямо пропорционально успехам революции. Освободительный смысл диктатуры пролетариата в том и состоит, что она является временным—кратковременным—средством расчистки пути и закладки основ внеклассового общества и на солидарности основанной культуры.

Чтобы конкретнее пояснить мысль о культурническом периоде в развитии рабочего класса, возьмем историческое чередование не классов, а поколений. Преемственность их выражается в том, что каждое из них—при развитии, а не упадке общества—присоединяет свой вклад к прежним накоплениям культуры. Но прежде чем сделать это, новое поколение проходит стаж ученичества. Оно усваивает наличную культуру, претворяя ее по своему, более или менее отлично от старшего поколения. Это усвоение не есть еще творчество, т.-е. создание новых культурных ценностей, а только предпосылка его. Сказанное может быть—в известных пределах—перенесено на судьбу поднимающихся к историческому творчеству трудящихся масс. Нужно лишь

добавить, что прежде чем пролетариат выйдет из стадии культурного ученичества, он перестанет быть пролетариатом. Напомним еще раз, что через культурное свое ученичество буржуазная верхушка третьего сословия прошла под крышей феодального общества; уже в недрах его она культурно превзошла старые правящие сословия и стала двигателем культуры прежде, чем пришла к власти. С пролетариатом вообще, с русским в особенности, дело обстоит наоборот: он вынужден взять власть прежде, чем усвоит основные элементы буржуазной культуры; он вынужден опрокинуть буржуазное общество революционным насилием именно потому, что оно не дает ему доступа к культуре. Свой государственный аппарат рабочий класс стремится превратить в могущественный насос для насыщения культурной жажды народных масс. Это работа неизмеримой исторической важности. Но тут нет еще создания особой пролетарской культуры, если не играть легко словами. Под именем „пролетарской культуры", „пролетарского искусства" и пр. в трех случаях, примерно, из десяти некритически фигурируют у нас культура и искусство грядущего коммунистического общества, в двух случаях из десяти—факты усвоения отдельными группами пролетариата отдельных элементов допролетарской культуры и, наконец, в пяти случаях из десяти—такая путаница понятий и слов, в которой уж вовсе ничего не разберешь.

Вот свежий пример—один из сотни—явно неряшливого, некритического, опасного пользования термином „пролетарская культура": „Экономический базис и соответствующая ему система надстроек,—пишет т. Сизов [1]),—... составляют культурную характеристику эпохи (феодальная, буржуазная, пролетарская)". Таким образом, пролетарская культурная эпоха берется здесь в том же плане, что и буржуазная. Но то, что здесь именуется пролетарской эпохой, есть только короткий переход от одной общественно-культурной системы к другой: от капитализма к социализму. Установлению буржуазного режима тоже предшествовала своя переходная эпоха, но в противоположность буржуазной революции, которая стремилась, и не безуспешно, увековечить господство буржуазии, пролетарская революция имеет своей целью ликвиди-

[1]) „Горн", книга 8-я, статья „Пролетариат и наука", стр. 90.

ровать существование пролетариата, как класса, по возможности в самый короткий срок. Длительность этого срока зависит непосредственно от успехов революции. Разве не чудовищно забывать об этом и ставить пролетарскую культурную эпоху в один ряд с феодальной и буржуазной?

Но если так, тогда выходит, что у нас нет и пролетарской науки? Неужели же мы не можем сказать, что теория исторического материализма и марксова критика политической экономии представляют собою неоценимые научные элементы пролетарской культуры?

Конечно, значение исторического материализма и трудовой теории ценности неизмеримо, как для классового вооружения пролетариата, так и для науки вообще. В одном „Коммунистическом Манифесте" больше подлинной науки, чем в целых библиотеках исторических и историко-философских профессорских компиляций, спекуляций и фальсификаций. Но можно ли сказать, что марксизм представляет собою продукт пролетарской культуры? И можно ли сказать, что мы уже действительно пользуемся марксизмом—не только для политически-боевых, но и для широко-научных задач?

Маркс и Энгельс вышли из рядов мелко-буржуазной демократии и воспитались, разумеется, на ее культуре, а не на культуре пролетариата. Если бы не было рабочего класса с его стачками, борьбой, страданиями и восстаниями, не было бы, разумеется, и научного коммунизма, ибо не было бы исторической потребности в нем. Но теория его сложилась целиком на основе буржуазной научной и политической культуры, хотя и об'явила последней борьбу не на жизнь, а на смерть. Обобщающая мысль буржуазной демократии, в лице ее самых смелых, честных и дальнозорких представителей, поднимается—под ударами капиталистических противоречий—до гениального самоотрицания, вооруженного всем критическим арсеналом, подготовленным развитием буржуазной науки. Таково происхождение марксизма.

Пролетариат нашел в марксизме свой метод не сразу и до настоящего дня еще далеко не вполне. Этот метод служит ныне преимущественно, почти исключительно, для политических целей. Широкое познавательное применение и методологическое развитие диалектического материализма целиком впереди. Только

в социалистическом обществе марксизм из одностороннего орудия политической борьбы станет методом научного творчества, важнейшим элементом и инструментом духовной культуры.

Что вся наука в большей или меньшей степени отражает тенденции господствующего класса—это бесспорно. Чем теснее наука примыкает к действенным задачам овладения природой (физика, химия, естествознание вообще), тем больше ее внеклассовый, общечеловеческий вклад. Чем глубже наука связана с социальной механикой эксплоатации (политическая экономия), или чем отвлеченнее она обобщает весь человеческий опыт (психология не в экспериментально-физиологическом, а в так называемом „философском“ смысле), тем в большей мере она подчиняется классовому своекорыстию буржуазии, тем ничтожнее ее вклад в общую сумму человеческих знаний. В области экспериментальных наук существуют, в свою очередь, разные этажи научной добросовестности и об‘ективности, в зависимости от размаха обобщений. Как общее правило буржуазные тенденции свободнее всего располагаются в горних сферах методологической философии, „миросозерцания“. Нужна, поэтому, чистка научного здания снизу до верху, или вернее сверху до низу, ибо начинать надо с верхних этажей. Но было бы наивностью полагать, что пролетариат, прежде чем применить унаследованную от буржуазии науку для социалистического строительства, должен всю ее критически переработать. Это почти то же, что сказать вместе с моралистами-утопистами: прежде чем строить новое общество, пролетариат должен подняться на высоту коммунистической морали. На самом деле пролетариат радикально перестроит мораль, как и науку, лишь после того, как построит, хотя бы вчерне, новое общество. Но не попадаем ли мы в заколдованный круг? Как строить новое общество при помощи старой науки и старой морали? А тут нужно ввести в дело немножечко диалектики, той самой, что у нас теперь столь неэкономно суют и в лирическую поэзию, и в канцелярское делопроизводство, и в щи, и в кашу. Известные опорные пункты, известные научные методы, освобождающие сознание из-под идейного ярма буржуазии, пролетарскому авангарду необходимы для самого приступа к работе; он их завоевывает, отчасти завоевал. Основной свой метод он проверил во многих боях в разной обстановке. Но отсюда еще очень далеко до пролетарской науки. Ре-

волюционный класс не приостанавливает хода своей борьбы из-за того, что его партия не решила, принимать или нет гипотезу электронов и ионов, психо-аналитическую теорию Фрейда, номогенезис биологов, новые математические откровения относительности и пр. Правда, после завоевания власти пролетариат получает значительно бо́льшую возможность овладения наукой и ее пересмотра. Но и здесь сказка скорее сказывается, чем делается. Пролетариат отнюдь не откладывает своего социалистического строительства до того времени, как его новые ученые, из которых многие еще бегают в коротких штанишках, проверят и прочистят все инструменты и каналы познания. Откидывая явно ненужное, ложное, реакционное, пролетариат пользуется в различных областях своего строительства методами и выводами нынешней науки, беря их, по необходимости, с заключающимся в них процентом реакционно-классовой лигатуры. Практический результат в общем и целом оправдает себя, ибо поставленная под контроль социалистической цели практика будет постепенно контролировать и отбирать теорию, ее методы и выводы. А тем временем подрастут и ученые, воспитавшиеся в новых условиях. Во всяком случае пролетариат должен будет довести свое социалистическое строительство до довольно большой высоты, т.-е. до действительной материальной обеспеченности и культурной насыщенности общества, прежде чем сможет быть проведена генеральная чистка наук сверху до низу. Этим я вовсе ничего не хочу сказать против той марксистской критической работы, которую проводят или пытаются проводить уже кружковым или семинарским путем в разных областях. Работа эта необходима и продотворна. Ее нужно всячески расширять и углублять. Но нужно же сохранять и марксистский глазомер в учете сегодняшнего удельного веса такого рода опытов и попыток в общем масштабе нашей исторической работы.

Исключается ли сказанным возможность появления из рядов пролетариата уже в период революционной диктатуры выдающихся ученых, изобретателей, драматургов, поэтов? Нисколько не исключается. Но было бы крайне легковесно давать имя пролетарской культуры хотя бы и очень ценным достижениям отдельных выходцев из рабочей среды. Нельзя понятие культуры разменивать на монету индивидуального обихода и определять успехи культуры класса по пролетарским паспортам отдельных изобретателей или

поэтов. Культура есть органическая совокупность знания и умения, характеризующая все общество или, по крайней мере, его правящий класс. Она охватывает и проникает собою все области человеческого творчества, внося в них единство системы. Индивидуальные достижения поднимаются над этим уровнем, постепенно повышая его.

Есть ли такое органическое взаимоотношение между нынешней нашей пролетарской поэзией и культурным творчеством рабочего класса в целом? Совершенно очевидно, что нет. Отдельные рабочие или группы приобщаются к тому искусству, которое создано буржуазной интеллигенцией и пока еще довольно эклектически пользуются техникой его. Но ведь для того, чтобы выразить свой внутренний, пролетарский мир? В том-то и дело, что это далеко не так. Творчеству пролетарских поэтов не хватает органичности, которая дается только глубокой взаимосвязью искусства с состоянием и развитием культуры в целом. Это литературные произведения одаренных или талантливых пролетариев, но это не пролетарская литература. Может быть это, однако, один из истоков ее?

Разумеется, в работе нынешних поколений обнаружится много зародышей, зачатков и истоков, от которых отдаленный кропотливый потомок проведет линии к разным секторам будущей культуры, подобно тому, как нынешние историки искусства проводят линию от церковной мистерии к театру Ибсена или от живописи монахов — к импрессионизму и кубизму. В экономии искусства, как и в экономии природы ничто не пропадает и все связано со всем. Но фактически, конкретно, жизненно нынешнее творчество поэтов, вышедших из пролетариата, развивается далеко еще не в том плане, в котором идет процесс подготовки условий для будущей социалистической культуры: процесс под'ема масс.

Т. Дубовской очень огорчил и, кажется, изрядно восстановил против себя группу пролетарских поэтов своей статьей, в которой—наряду с сомнительными, на мой взгляд, мыслями—высказал ряд истин, хотя и горьковатых на вкус, но в основном неоспоримых [1]). Вывод т. Дубовского тот, что пролетарская поэзия не в „Кузнице", а в фабричных стенных газетах с их безымянными авторами. В этом выводе есть тоже правильная мысль, хотя и парадоксально

[1]) „Правда", 10-го февраля 1923 г.

выраженная. С таким же правом можно бы сказать, что пролетарские Шекспиры и Гете бегают сейчас где-то босиком в школу первой ступени. Несомненно, творчество заводских поэтов много органичнее, в смысле своей связи с жизнью, бытом и интересами рабочей массы. Но все же это не пролетарская литература, а лишь письменное выражение молекулярного процесса культурного под'ема пролетариата. Мы уже об'ясняли выше, что это не одно и то же. Рабкоры, местные поэты, обличители выполняют великую культурную работу, разрыхляя почву и подготовляя ее для будущего посева. Но полноценная культурная и художественная жатва будет уже—к счастью!—социалистической, а не „пролетарской".

Т. Плетнев в интересной статье о „Путях пролетарской поэзии" [1]) выдвигает ту мысль, что произведения пролетарских поэтов, независимо от своего художественного веса, значительны уже своей непосредственной связью с жизнью класса. На образцах пролетарского поэтического творчества Плетнев с достаточной убедительностью показывает изменения настроений рабочих поэтов в зависимости от общего хода жизни и борьбы пролетариата. Этим т. Плетнев доказывает бесспорно, что продукты пролетарской поэзии—не все, но многие—являются значительными культурно-историческими документами. Но это еще не значит, что они являются документами художественными. „Пусть эти стихи слабы формально стары, безграмотны, если хотите,—говорит т. Плетнев, характеризуя одного из поэтов-рабочих, поднявшегося от молитвенных настроений к революционно-боевым,—но разве ими не отмечается путь роста пролетарского поэта?" Бесспорно: и слабые, и бесцветные, и даже безграмотные стихи могут отмечать путь политического роста поэта и класса и могут иметь неизмеримое культурно-симптоматическое значение. Но слабые, а тем более безграмотные стихи не образуют пролетарской поэзии, ибо не образуют поэзии вообще. Крайне знаменательно, что, прослеживая политическую эволюцию рабочих-поэтов параллельно с революционным ростом класса, т. Плетнев справедливо усматривает у пролетарских писателей за последние годы, особенно с начала новой экономической политики, отрыв от класса. „Кризис проле-

[1]) „Горн", книга 8-я.

тарской поэзии"—с одновременным уклоном к формальным задачам и к... обывательщине, об'ясняемой, по Плетневу, недостаточной политической подготовленностью поэтов и недостаточным к ним вниманием партии—привел к тому, что поэты „не выдержали колоссального нажима буржуазной идеологии и—поддались или поддаются". Об'яснение явно недостаточное. Какой это такой у нас колоссальный нажим буржуазной идеологии? Не надо преувеличивать. Не станем затевать спор о том, могла ли партия сделать для пролетарской поэзии больше, чем сделала, или не могла. Но этим все же вопрос об отсутствии у самой этой поэзии силы сопротивления не исчерпывается, как и не возмещается недостаточная ее сила резкой „классовой" жестикуляцией (в стиле манифеста „Кузницы"). Суть-то вся в том, что в дореволюционную эпоху и в первый период революции пролетарские поэты относились к стихосложению не как к искусству, имеющему свои законы, а как к одному из способов пожаловаться на тяжкую участь или проявить свои революционные настроения. К поэзии, как искусству и мастерству, пролетарские поэты подошли лишь за последние годы, когда ослабело напряжение гражданской войны. Тут-то и оказалось, что в сфере искусства пролетариат не создал еще культурной среды, а у буржуазной интеллигенции такая среда, хорошая или худая, есть. Не в том суть, что партия, или верхи ее, „недостаточно помогли", а в том, что низы художественно не подготовлены; искусство же, как и наука, требует подготовки. Своя политическая культура у нашего пролетариата есть—в размерах, достаточных для обеспечения его диктатуры,—а художественной нет. Пока пролетарские поэты шли в общих боевых рядах, стихи их, как уже сказано, сохраняли значение революционных документов. Когда же перед поэтами встали вопросы мастерства и искусства, они вольно или невольно начали искать для себя новой среды. Тут, стало быть, не простой недосмотр, а более глубокая историческая обусловленность. Она вовсе не означает, однако, что вступившие в полосу кризиса рабочие поэты сплошь погибли для пролетариата. Будем надеяться, что по крайней мере некоторые в этом кризисе окрепнут. Это опять-таки не значит, что уже нынешние группировки рабочих поэтов призваны заложить незыблемые основы новой большой поэзии. Не похоже. По всей видимости это будет уделом дальнейших поколений, которым тоже еще предстоит про-

ходить через свои кризисы, ибо идейно-культурных групповых и кружковых уклонений, шатаний и ошибок, в основе которых лежит недостаточная культурная зрелость класса, хватит еще надолго.

Одно лишь изучение литературной техники—необходимая и не короткая ступень. Резче всего техника выступает у того, кто не овладел ею. Относительно многих молодых пролетарских писателей можно с полным правом сказать, что не они владеют техникой, а техника—ими. Для одних, более одаренных, это только болезнь роста. Те же, которые не одолеют технику, так и будут казаться „неестественными", подражателями и даже кривляками. Но было бы чудовищно делать отсюда тот вывод, что техника буржуазного искусства рабочим не нужна. Между тем на это многие сбиваются. „Дайте, мол, нам хоть корявое, но свое, родное". Это фальшь и ложь. Корявое искусство не есть искусство и следовательно трудящимся не нужно. „Корявый" подходец, заключающий в себе в сущности добрую долю презрения к массе, очень знаменателен для особой породы политиканов, питающих органическое недоверие к силе класса и льстиво славословящих ему, когда „все обстоит благополучно". Вслед за демагогами эту формулу мнимо-пролетарского опрощенства повторяют искренние простаки. Это не марксизм, а реакционное народничество, чуть-чуть подделанное под „пролетарскую" идеологию. Искусство для пролетариата не может быть искусством второго сорта. Учиться нужно, несмотря на то, что „учоба"—по необходимости у врагов—заключает в себе свои опасности. Учиться нужно,—и значение пролеткультовских, в частности, организаций должно измеряться не тем, с какой скоростью они создают новую литературу, а тем, в какой мере они содействуют повышению литературного уровня класса, начиная с его верхних слоев.

Тем и опасны такие термины, как „пролетарская литература", „пролетарская культура", что они фиктивно вдвигают культурное будущее в узкие рамки нынешнего дня, фальсифицируют перспективы, нарушают пропорции, искажают масштабы и культивируют опаснейшее кружковое высокомерие.

Но если отказаться от термина пролетарская культура, как же быть с... пролеткультом? Давайте условимся, что пролеткульт означает пролетарское культурничество, т.-е. упорную борьбу за

повышение культурного уровня рабочего класса. Право же, значение пролеткульта от такого истолкования не уменьшится ни на иоту.

* * *

В своей уже упомянутой вскользь программной декларации пролетарские писатели „Кузницы“ заявляют, что „стиль—это класс“, и что поэтому социально чужеродные писатели не могут создать художественный стиль, отвечающий природе пролетариата. Отсюда как-то само собою вытекает, что именно группа „Кузницы“, пролетарская по составу и по тенденции, творит пролетарское искусство.

„Стиль— это класс“. Однако, стиль вовсе не рождается с классом. Класс находит свой стиль чрезвычайно сложными путями. Как было бы просто, если бы можно было писателю, только потому что он верный своему классу пролетарий, стать на перекрестке и заявить: „я есмь стиль пролетариата“!

„Стиль—это класс“,—и не только в художестве, но прежде всего в политике. А политика есть единственная область, где пролетариат действительно создал свой стиль. Но как? Вовсе не простым силлогизмом: каждый класс имеет свой стиль; пролетариат—класс; он поручает такой-то пролетарской группе сформулировать свой политический стиль. Нет! Путь был куда сложнее. Выработка пролетарской политики шла через экономические стачки, борьбу за коалиции, через английских и французских утопистов, через участие рабочих в революционных боях под руководством буржуазной демократии, через „Манифест коммунистической партии“, через создание социал-демократии, которая, однако, ходом вещей подчинилась „стилю“ других классов, через раскол социал-демократии и выделение коммунистов, через борьбу коммунистов за единый фронт и еще через ряд этапов, которые предстоят. Вся энергия пролетариата, остающаяся в его распоряжении за покрытием элементарных жизненных потребностей, шла и идет на выработку этого политического „стиля“. В то время, как у буржуазии исторический под‘ем происходил сравнительно равномерно во всех областях общественного существования: она богатела, организовывалась, образовывалась философски и эстетически и накопляла навыки властвования,—у пролетариата,

как класса экономически обездоленного, весь процесс самоопределения получает напряженно-односторонний революционно-политический характер, достигая высшего своего выражения в коммунистической партии.

Если сравнивать художественное восхождение с политическим, то пришлось бы сказать, что в области искусства мы находимся сейчас примерно в том периоде, когда первые еще беспомощные движения массы соприкасались с попытками построения интеллигенцией, включая и отдельных рабочих, утопических систем. Мы от души желаем поэтам „Кузницы“ внести свою долю в создание будущего искусства, если не пролетарского, то социалистического. Но на нынешней архипервоначальной стадии этого процесса признавать за „Кузницей“ монополию на выражение „пролетарского стиля“ было бы непозволительной ошибкой. „Кузница“ развертывает свою деятельность—по отношению к пролетариату—принципиально в том же плане, что и „Леф“ и „Круг“ и др. группировки, стремящиеся дать художественное выражение революции и, по чистой совести, мы не знаем, какой из вкладов окажется крупнее. На многих пролетарских поэтах влияние футуризма, например, сказывается бесспорно. Талантливый Казин впитывает в себя элементы футуристской техники. Безыменский был бы невозможен без Маяковского, а Безыменский—надежда.

Декларация „Кузницы“ чрезвычайно мрачными и резко обвинительными чертами изображает нынешнее положение в области искусства: „Нэп, как этап революции, оказался в окружении искусства, похожего на искусничание горилл“. „На все это отпускаются средства... Белинских нет. Над пустыней искусства—сумерки. И мы возвышаем свой голос и поднимаем красный флаг...“ И пр. и пр. О пролетарском искусстве говорится в терминах чрезвычайной приподнятости, даже напыщенности, отчасти как о будущем искусстве, отчасти как о настоящем: „Класс-монолит... творит искусство только по своему образу и подобию. Его особенный язык—многозвучный, многокрасочный, многообразный... способствует своей простотой, ясностью, точностью могуществу большого стиля“. Но если все это так, то откуда же пустыня искусства, и почему собственно над нею сумерки? Явное противоречие это может быть понято только так, что авторы декларации противопоставляют покровительствуемому советскому искус-

ству — пустыне, окутанной сумерками — пролетарское искусство „большого полотна, большого стиля“, которое, однако, не пользуется необходимым признанием, так как „Белинских нет“, а их заменяют „некоторые товарищи-публицисты из наших рядов, привыкшие дирижировать оглоблей“. Рискуя быть немножечко причисленным к ордену оглобли, должен, однако, сказать, что декларация „Кузницы“ проникнута духом не классового мессианизма, а кружкового высокомерия. „Кузница“ говорит о себе, как об исключительной носительнице революционного искусства—совершенно такими же оборотами, какие в ходу у футуристов, имажинистов, серапионов и других. Где оно, товарищи, „искусство большого полотна, большого стиля, монументальное искусство“? Где оно, где? Как ни оценивать творчество отдельных поэтов пролетарского происхождения,—а здесь, конечно, нужна внимательная, строго индивидуализирующая критическая работа,—пролетарского искусства нет. Нельзя играть большими словами. Неверно, будто существует пролетарский стиль, притом большой, монументальный. Где? В чем? Поэты-пролетарии проходят школу ученичества, влияние на них других школ, прежде всего футуристской, можно, как сказано, установить, даже и не прибегая к микроскопическим методам формальной школы. Это не в укор, греха тут нет. Но монументальный пролетарский стиль не создается все же декларациями.

„Белинских нет“,—жалуются наши авторы. Если бы нам нужно было юридическое доказательство того, что творчество „Кузницы“ проникнуто настроениями интеллигентского замкнутого мирка, кружка, школки, мы нашли бы такую вещественную улику в этой минорной фразе: „Белинских нет“. Белинский тут взят, разумеется, не как лицо, а как представитель династии русских общественных критиков, вдохновителей и направителей старой литературы. Но нашим друзьям из „Кузницы“ невдомек, что эта династия прекратилась как раз с того времени, как на политическую сцену вышла пролетарская масса. Одной своей стороной, и крайне существенной, Плеханов был марксистским Белинским, последним представителем этой благородной публицистической династии. Через литературу Белинские пробивали отдушину в общественность,—в этом была их историческая роль. Литературная критика заменяла политику и подготовляла ее. Но то, что

у Белинского и позднейших представителей радикально-публицистической критики было намеком, в наше время приняло октябрьскую плоть и кровь, стало советской действительностью. Если Белинский, Чернышевский, Добролюбов, Писарев, Михайловский, Плеханов были, каждый по своему, общественными вдохновителями литературы и еще более—литературными вдохновителями зарождавшейся общественности, то разве теперь вся наша общественность своей политикой, прессой, собраниями, учреждениями не является достаточной истолковательницей своих собственных путей? Всю нашу общественность мы взяли под прожектор, все этапы нашей борьбы освещены светом марксизма, каждое учреждение критически выстукивается со всех сторон. В этих условиях вздыхать о Белинских значит обнаруживать—увы! увы!—интеллигентски-кружковую отрешенность, совершенно в стиле (отнюдь не монументальном) какого-нибудь благочестивейшего лево-народнического Иванова-Разумника. „Белинских нет". Но ведь Белинский был не литературным критиком, а общественным вождем своей эпохи. И если бы живого Виссариона перенести в наше время, он был бы, вероятно,—не скроем и этого от „Кузницы"—членом... Политбюро. И может быть даже пустил бы в ход неистовую оглоблю. Ведь жаловался же он, что ему, по природе, надо бы рявкать шакалом, а приходится издавать мелодичные звуки...

* * *

Отнюдь не случайно кружковая поэзия, в стремлении преодолеть свою отрешенность, ударяется в пресную романтику „космизма". Мысль тут приблизительно та, чтобы весь мир чувствовать, как некое единство, и себя—его активной частью, с перспективой повелевания в дальнейшем не одной только землей, но и всем космосом. Все это, конечно, очень великолепно и ужасно как размашисто. Были мы курские и калуцкие, недавно отвоевали всю Россию, идем ко всемирной революции. Но нам ли задерживаться на рубежах „планетарности"! Давайте зараз набьем пролетарский обруч на бочку вселенной. Чего проще? Дело знакомое: шапками закидаем!

Космизм кажется или может казаться чрезвычайно смелым, сильным, революционным, пролетарским. Но, на самом деле, в космизме есть элементы почти что дезертирства от сложных

и для искусства тяжких дел земных—в межзвездные сферы. Тем самым космизм совершенно неожиданно оказывается родствен мистицизму. Ибо перевести царство звезд в свое художественное мироощущение, да еще не только созерцательно, а в каком-то волевом порядке, задача довольно таки замысловатая, даже независимо от степени знакомства с астрономией,—во всяком случае, задача не неотложная... И выходит: не потому поэты становятся космистами, что население млечного пути властно стучится к ним, требуя ответа, а потому, что земные вопросы, столь трудно поддающиеся художественной обработке, порождают попытки скачка в потусторонний мир. Однако, недостаточно назваться космистом, чтобы хватать звезды с неба. Тем более, что межзвездных пустот во вселенной много больше, чем звезд. Как бы эта сомнительная тенденция затыкать провалы мировоззрения и художественного творчества тонкой материей межзвездных пространств не привела кое-кого из космистов к самой тончайшей из материй, к святому духу, в коем и без того много поэтических покойничков упокоевается.

Силки и петли, раскинутые перед пролетарскими поэтами, тем опаснее, что поэты эти сплошь молодые, иные еле выходят из юношеского возраста. К поэзии пробудила их в большинстве победоносная революция. Но вошли они в нее людьми не сложившимися,—их понесло на крыльях стихийности, ураганности, вихря... Но этого примитивного хмеля хватили, в конце-концов, и вполне буржуазные писатели, чтобы расплатиться затем за него реакционно-мистическим и всяким иным похмельем. Настоящие трудности и подлинные испытания начались тогда, когда ритм революции замедлился, об'ективные перспективы стали более туманными, и уже нельзя было просто плыть по волнам, захлебываясь и пуская вдохновенные пузыри, а понадобилось оглядываться, окапываться, оценивать обстановку. Вот тут-то и появилось искушение: с разбегу да в космос! А земля? Как для мистиков, она может оказаться и для космистов простым трамплином.

Революционным поэтам нашей эпохи нужен большой закал—и закал нравственный здесь более, чем где бы то ни было, неотделим от умственного. Нужно устойчивое, упругое, фактами насыщенное действенное миросозерцание и с ним связанное художественное мироощущение. Для того, чтобы не только по газет-

ному понять, но настоящим образом воспринять, до дна прочувствовать тот отрезок времени, в каком мы живем, нужно знать прошлое человечества, жизнь его, труд, борьбу, надежды, падения и достижения. Хорошая вещь астрономия и космогония! Но прежде всего нужно знать человеческую историю и сегодняшнюю жизнь в ее различных законах и в ее образной и личной конкретности.

* * *

Любопытно, что сочинители отвлеченных формул пролетарской поэзии проходят, обычно, мимо поэта, который больше, чем кто бы то ни было, имеет право на звание поэта революционной России. Определение его тенденций, его социальной подоплеки не требует сложных критических методов: Демьян весь тут, из одного куска. Это не поэт, приблизившийся к революции, снизошедший до нее, приявший ее; это большевик поэтического рода оружия. И в этом исключительная сила Демьяна. Революция для него не материал для творчества, а высшая инстанция, которая его самого поставила на пост. Его творчество общественно-служебно, не только в так называемом последнем счете, как все искусство, но и суб'ективно, в сознании самого поэта. И так с первых дней его исторической службы. Он врос в партию, рос с нею, проходил разные фазы ее развития, учился думать и чувствовать с классом изо дня в день, и этот мир мыслей и чувств в концентрированном виде возвращать на языке стиха, басенно-лукавого, песенно-унывного, частушечно-удалого, негодующего, призывного. В его гневе и ненависти нет ничего дилетантского, он ненавидит хорошо отстоявшейся ненавистью самой революционной в мире партии. У него есть вещи большой силы и законченного мастерства, но есть не мало газетного, будничного, второстепенного. Демьян творит ведь не в тех редких случаях, когда Аполлон требует к священной жертве, а изо дня в день, когда призывают события и... Центральный Комитет. Но взятое в целом творчество его представляет явление совершенно небывалое, единственное в своем роде. И те поэтики разных школок, которые не прочь пофыркать по поводу Демьяна,—газетный-де фельетонист!—пусть пороются в своей памяти и найдут другого поэта, который своим стихом так непосредственно и действенно влиял бы на массы и—какие массы?—рабочие, крестьянские,

красноармейские, многомиллионные,— и когда?— в величайшую из эпох.

Новых форм Демьян не искал. Он даже подчеркнуто пользуется старыми канонизированными формами. Но они воскресают и возрождаются у него, как несравненный передаточный механизм большевистского мира идей. Демьян не создал и не создаст школы: его самого создала школа, именуемая Р.К.П., для надобностей большой эпохи, которая не повторится. Если отвлечься от метафизического понимания пролетарской культуры, а подойти к делу под углом зрения того, что пролетариат читает, что нужно ему, что захватывает его, что побуждает его к действию, что повышает его культурный уровень и тем самым подготовляет условия для нового искусства, то творчество Демьяна Бедного есть пролетарская и народная литература, т.-е. литература, жизненно нужная пробужденному народу. Если это не „истинная“ поэзия, то нечто большее ее.

Не последний человек в истории—Фердинанд Лассаль писал некогда Марксу-Энгельсу в Лондон: „Как охотно я оставил бы ненаписанным то, что я знаю, лишь бы осуществить часть того, что я умею“. Демьян мог бы в духе этих слов сказать о себе: „Охотно предоставляю другим в новых, более сложных формах писать о революции, чтобы самому в старых формах писать— для революции“.

VII. Партийная политика в искусстве.

Некоторые марксисты-литераторы усвоили себе архи-заезжательские приемы в отношении к футуристам, серапионам, имажинистам и вообще попутчикам, всем вместе и каждому в отдельности. Особенно входит почему-то в моду травля Пильняка, в чем упражняются также и футуристы. Несомненно, что некоторыми своими особенностями Пильняк способен вызывать раздражение: слишком много легкости в больших вопросах, слишком много рисовки, слишком много лиризма, приготовляемого в ступе... Но Пильняк превосходно показал угол уездно-крестьянской революции, показал мешечнический поезд,—мы увидели их, благодаря Пильняку, несравненно ярче, осязательнее, чем до него. А Всеволод Иванов? Разве после его „Партизан", „Бронепоезда", „Голубых песков"—со всеми их конструктивными грехами, срывающимся стилем, даже олеографичностью — мы не узнали, не почувствовали Россию лучше — в ее необ'ятности, этнографической пестроте, отсталости, размахе? Может быть и впрямь это образное познание можно заменить футуристическим гиперболизмом, или монотонным воспеванием трансмиссий, или газетными статейками, изо дня в день комбинирующими в разном порядке те же триста слов? Выкиньте мысленно из нашего обихода Пильняка и Всеволода Иванова, — и мы окажемся на некоторую дробь беднее... Организаторы похода против попутчиков—похода без достаточной заботы о перспективах и пропорциях — избрали одной из мишеней также и... тов. Воронского, редактора „Красной Нови" и руководителя издательством „Круг", — в качестве потатчика и почти соучастника. Мы думаем, что тов. Воронский выполняет — по поручению партии — большую литературно-культурную работу, и что, право же, куда легче в статейке —

с птичьего дуазо — декретировать коммунистическое искусство, чем участвовать в кропотливой его подготовке.

Формально наши заезжатели продолжают линию, взятую когда-то (в 1908 г.) сборниками „Распад". Но надо же все-таки понять и оценить различие исторической обстановки и некоторую происшедшую с тех пор передвижечку в соотношении сил! Тогда мы были разбитой подпольной партией. Революция отступала, контрреволюция, столыпинская и анархо-мистическая, напирала по всей линии, в самой партии интеллигенция играла еще непропорционально большую роль, причем интеллигентские группировки разных партийных окрасок представляли собой сообщающиеся сосуды. В этих условиях идейная самооборона требовала бешеного отпора литературным настроениям похмелья.

Сейчас происходит процесс совсем иного, в основном—противоположного порядка. Закон социального тяготения (в сторону господствующего класса), определяющий в последнем счете линию творчества интеллигенции, действует ныне в нашу пользу. И с этим нужно уметь сообразовать политику в области искусства.

Неверно, будто искусство революции может быть создано только рабочими. Именно потому, что революция рабочая, она — не повторяя уж сказанного ранее — слишком мало рабочих сил освобождает для искусства. В эпоху французской революции величайшие произведения, прямо или косвенно отражавшие ее, творились не французскими художниками, а немецкими, английскими и др. Та национальная буржуазия, которая непосредственно совершала переворот, не могла выделить достаточно сил, чтобы воспроизводить и запечатлевать его. Тем более — пролетариат, у которого есть культура политическая, но очень мало художественной. Интеллигенция, помимо преимуществ своей формальной квалификации, обладает еще одиозной привилегией пассивной политической позиции, с большей или меньшей степенью враждебности или доброжелательства к октябрьскому перевороту. Немудрено, что эта созерцательная интеллигенция больше могла дать и дает в области художественного отражения революции, — хотя и с кривизной,—чем пролетариат, который ее совершал. Мы очень хорошо знаем политическую ограниченность, неустойчивость, ненадежность попутчиков. Но если мы выкинем Пильняка с его „Голым годом", серапионов с Всеволодом Ивановым, Тихоновым и Полонской,

Маяковского, Есенина, — так что же собственно останется, кроме еще неоплаченных векселей под будущую пролетарскую литературу? Тем более, что и Демьян Бедный, которого ни в попутчики не зачислишь, ни из революционной песни, надеемся, не выкинешь, не может быть приобщен к пролетарской литературе, понимаемой в духе манифеста „Кузницы". Что же останется?..

Значит, партия, в полном противоречии со всей своей природой, занимает в области искусства чисто эклектическую позицию? — Этот довод, на вид столь победоносный, на самом деле крайне наивен. Марксистский метод дает возможность оценить условия развития нового искусства, следить за всеми истоками его, содействовать наиболее прогрессивным из них критическим освещением путей, — но не более того Пути свои искусство должно проделать на собственных ногах. Методы марксизма — не методы искусства. Партия руководит пролетариатом, но не историческим процессом. Есть области, где партия руководит непосредственно и повелительно. Есть области, где она контролирует и содействует. Есть области, где она только содействует. Есть, наконец, области, где она только ориентируется. Область искусства не такая, где партия призвана командовать. Она может и должна ограждать, содействовать и лишь косвенно—руководить. Она может и должна оказывать условный кредит своего доверия разным художественным группировкам, искренно стремящимся ближе подойти к революции, чтобы помочь ее художественному оформлению. И уж во всяком случае партия не может стать и не станет на позицию литературного кружка, борющегося, отчасти просто конкурирующего с другими литературными кружками. Партия стоит на страже исторических интересов класса в целом. Сознательно и шаг за шагом подготовляя предпосылки новой культуры и тем самым нового искусства, она относится к литературным попутчикам не как к конкурентам рабочих писателей, а как к помощникам рабочего класса, действительным или возможным, в строительстве величайшего размаха. Понимая эпизодичность литературных группировок переходной эпохи, она оценивает их не с точки зрения индивидуальных классовых паспортов господ литераторов, а с точки зрения того места, которое эти группировки занимают или могут занять в подготовке социалистической культуры. Если сегодня место данной группировки определить еще нельзя, то

партия, как партия, благожелательно и внимательно... подождет. Отдельные критики или просто читатели могут отдавать свои симпатии авансом той или другой группировке. Партия в целом, охраняющая исторические интересы класса, должна быть об'ективней и мудрей. Ее осторожность не может не быть двусторонней: если партия не ставит программного штемпеля на „Кузнице" потому только, что в ней пишут рабочие, то она и не отталкивает авансом ни одной литературной группировки, хотя бы и интеллигентской, поскольку та стремится подойти к революции и помочь укрепить один из ее стыков — стык всегда слабое место! — между городом и деревней, между партией и беспартийными, между интеллигенцией и рабочими.

Не означает ли, однако, такая политика, что у партии окажется со стороны искусства не защищенный фланг? Сказать так—значило бы сильно преувеличить: явно ядовитым, разлагающим тенденциям искусства партия дает отпор, руководясь политическим критерием. Верно, однако, что фланг искусства менее защищен, чем фронт политики. Но разве не так же обстоит дело со стороны науки? Что скажут метафизики чисто-пролетарской науки по поводу теории относительности? Примирима она с материализмом или нет? Решен ли этот вопрос? Где, когда и кем? Что работы нашего физиолога Павлова целиком идут по линии материализма, это ясно и профану. Но что сказать по поводу психоаналитической теории Фрейда? Примирима ли она с материализмом, как думает, напр., т. Радек (и я вместе с ним), или же враждебна ему? Тот же вопрос относится к новым теориям о строении атома и пр. и пр. Было бы прекрасно, если бы нашелся ученый, способный охватить эти новые обобщения методологически и ввести их в контекст диалектически-материалистического воззрения на мир; тем самым он дал бы взаимопроверку новых теорий и углубил бы диалектический метод. Но я очень опасаюсь, что эта работа— не в порядке газетных или журнальных статей, а в порядке научно-философской вехи, как „Происхождение видов" и „Капитал", — будет произведена не сегодня и не завтра, или, лучше сказать, если даже и будет произведена сегодня, то веха-книга рискует остаться неразрезанной до наступления тех дней, когда пролетариат сможет разоружиться.

Однако, ведь и культурничество, т.-е. усвоение азбуки до-

пролетарской культуры, предполагает критику, отбор, классовый критерий? Еще бы! Но это критерий политический, а не отвлеченно-культурный. Политический критерий совпадает с культурным лишь в том широком смысле, что революция подготовляет условия новой культуры. Но это вовсе не значит, что такое совпадение обеспечено в каждом отдельном случае. Если революция вправе, когда нужно, разрушать мосты и художественные памятники, то тем более она не остановится перед тем, чтобы наложить свою руку на любое течение искусства, которое, при всех своих формальных достижениях, грозит внесением разложения в революционную среду или враждебным противопоставлением друг другу внутренних сил революции: пролетариата, крестьянства, интеллигенции. Критерий наш — отчетливо политический, повелительный и нетерпимый. Но именно поэтому он должен ясно очерчивать пределы своего действия. Чтобы выразиться еще отчетливее, скажу: при бдительной революционной цензуре—широкая и гибкая политика в области искусства, чуждая кружкового злопыхательства.

Совершенно очевидно, что и в области искусства партия не может ни на один день придерживаться либерального принципа laisser faire, laisser passer (предоставьте вещам итти своим ходом). Весь вопрос только в том, с какого пункта начинается вмешательство, и где его пределы; в каких случаях—между чем и чем—партия обязана делать выбор. И этот вопрос вовсе не так прост, как хотят думать теоретики Лефа, глашатаи пролетарской литературы и... заезжатели.

Цели, задачи и методы рабочего класса в хозяйстве несравненно более конкретны, определены и теоретически разработаны, чем в искусстве. Тем не менее, после кратковременной попытки централистическим методом строить хозяйство, партия увидела себя вынужденной допустить параллельное существование различных и даже борющихся друг с другом хозяйственных типов: тут и организованная в тресты общегосударственная промышленность, и предприятия местного значения, и сдача в аренду, и концессионные предприятия, и частно-владельческие, и кооперация, и индивидуальное крестьянское хозяйство, и кустарная мастерская, и коллективы и пр. Основной курс государства—на централизированное социалистическое хозяйство. Но эта общая тенденция включает в себя для данного периода всемерную поддержку

крестьянского хозяйства и кустаря. Без этого курс на крупную социалистическую промышленность становится безжизненной абстракцией.

Республика наша есть союз рабочих, крестьян и мелко-буржуазной по происхождению интеллигенции,—под руководством коммунистической партии. Из этого социального сочетания, при условии под'ема техники и культуры, должно через ряд этапов развиться коммунистическое общество. Ясно, что крестьянство и интеллигенция пойдут к коммунизму не теми путями, что рабочие. Без отражения в искусстве пути их не останутся. Та интеллигенция, которая не связала своей судьбы безраздельно с пролетариатом, не-коммунистическая интеллигенция, т.-е. подавляющее большинство ее, за отсутствием, вернее, крайней слабостью буржуазной опоры ищет ее в крестьянстве. Пока что этот процесс имеет чисто подготовительный, больше символический характер и выражается в идеализации мужицкой революционной стихии (задним числом). Своеобразное новонародничество характерно для всех попутчиков. В дальнейшем, с ростом в деревне школ и читателей, связь этого искусства с крестьянством может стать более органической. Одновременно крестьянство будет выдвигать свою собственную творческую интеллигенцию. Крестьянский подход—в хозяйстве, в политике, в искусстве — более примитивен, более ограничен, более эгоистичен, чем пролетарский. Но этот крестьянский подход существует—притом очень надолго и весьма всерьез. И если художник, подходящий к жизни под крестьянским, чаще всего под интеллигентски-крестьянским углом зрения, проникнут мыслью о необходимости и жизненности союза рабочих и крестьян, то его творчество, при необходимых прочих условиях, будет исторически прогрессивным. Методами художественного воздействия оно будет скреплять необходимое историческое сотрудничество деревни с городом. Продвижение крестьянства к социализму образует процесс глубокий, содержательный, многообразный, красочный,— и есть все основания думать, что художественное творчество, которое будет находиться под непосредственными внушениями этого процесса, внесет в искусство ценные главы. Наоборот, тот подход, который противопоставляет органическую, вековую, цельную, „национальную“ деревню вертопраху-городу, исторически реакционен; искусство, вытекающее отсюда, враждебно пролетариату,

несовместимо с развитием и обречено на вырождение. Можно думать, что и в формальном смысле оно неспособно уже дать ничего, кроме перепевов и воспоминаний.

У Клюева, имажинистов, серапионов, Пильняка, даже у футуристов: Хлебникова, Крученых, Каменского—есть мужицкая подоплека, у одних более, у других менее сознательная, у одних органическая, у других же в сущности буржуазная подоплека, переведенная на мужицкий язык. Отношение к пролетариату наименее двойственное у футуристов. У серапионов, имажинистов, Пильняка там и сям уклон в сторону оппозиции пролетариату—по крайней мере, до недавнего прошлого. Все эти группировки отражают в крайне преломленном виде умонастроение деревни эпохи продовольственной разверстки. В те годы интеллигенция скрывалась от голода по деревням и там накопляла свои впечатления. В своем художестве она подвела им довольно-таки двусмысленный итог. Но итог этот надо рассматривать не иначе, как в обрамлении периода, завершенного кронштадтским мятежом. Сейчас в крестьянстве значительный поворот. Он обозначился и на интеллигенции и может сказаться, даже должен, на творчестве мужиковствующих попутчиков. Отчасти уже сказывается. В этих группировках будут итти внутренние бои, расколы, новые образования под действием социальных толчков. За всем этим надо следить очень внимательно и критически. Партия, которая претендует, не без некоторого, надеемся, основания, на идейную гегемонию, не вправе отделываться в этом вопросе дешевеньким чистоплюйством.

Но разве чисто-пролетарское искусство широкого охвата не может художественно освещать и питать также и движение крестьянства к социализму? Конечно, „может",—так же, как государственная электрическая станция „может" освещать и питать своей энергией крестьянскую избу, хлев, мельницу. Нужно только иметь эту электрическую станцию и от нее провода в деревню. Тогда, кстати, не будет и опасности антагонизма между промышленностью и сельским хозяйством. Но ведь нет еще этих проводов. Нет и самой электрической станции. Пролетарского искусства нет. Искусству с пролетарской ориентацией, включая сюда группировки рабочих поэтов и коммунистов-футуристов, до художественного охвата запросов города и деревни немногим ближе,

чем, скажем, советской промышленности—до разрешения универсальных хозяйственных задач.

Но если даже оставить в стороне крестьянство,—а как его оставишь в стороне?—то окажется, что и с пролетариатом, коренным классом советского общества, дело обстоит совсем не так просто, как это выходит на страницах Лефа. Когда футуристы предлагают выкинуть за борт старую индивидуалистическую литературу, и не только потому, что она формально устарела, но и потому—довод для нас, грешных,—что она противоречит коллективистской природе пролетариата, то они обнаруживают весьма таки недостаточное понимание диалектической природы противоречия индивидуализма и коллективизма. Абстрактной истины нет. Индивидуализм индивидуализму рознь. От избытка индивидуализма часть дореволюционной интеллигенции бросилась в мистику, другая часть отпихнулась по хаотически-футуристской линии и, подхваченная революцией,—к чести своей—приблизилась к пролетариату. Но когда эти приблизившиеся переносят индивидуалистическую оскомину в своих зубах на пролетариат, они оказываются немножко повинны в эгоцентризме, т.-е. в предельном индивидуализме. Беда ведь в том, что рядовому пролетарию не хватает как раз этого самого качества. В массе своей пролетарская личность недостаточно оформилась и дифференцировалась. Самым ценным содержанием того культурного под'ема, у порога которого мы сейчас стоим, будет именно повышение об'ективной квалификации и суб'ективного самосознания индивидуальности. Думать, что буржуазная художественная литература способна пробить бреши в классовой солидарности, наивно. То, что рабочий возьмет у Шекспира, у Гете, у Пушкина, у Достоевского, это прежде всего более сложное представление о человеческой личности, ее страстях и чувствах, он глубже и острее поймет ее психические силы, роль в ней бессознательного и пр. В итоге он станет богаче. Горький первой поры проникнут был романтически-босяцким индивидуализмом. Между тем он питал весеннюю революционность пролетариата накануне 1905 г., ибо содействовал пробуждению личности в том классе, где, раз пробужденная, она ищет связи с другой пробужденной личностью. Пролетариат нуждается в художественном питании и воспитании, но нельзя же думать, что пролетариат — глина, которую

художники, отошедшие и здравствующие, лепят по образу и подобию своему.

Духовно, а следовательно и художественно, очень чуткий, пролетариат эстетически не воспитан. Вряд ли есть законные основания думать, будто он может просто начать с того, на чем остановилась накануне катастрофы буржуазная интеллигенция. Как индивид в своем развитии из зародыша повторяет—биологически и психически—историю своего вида и отчасти всего животного царства, так, до известной степени, новый класс, в огромном своем большинстве только недавно вышедший из внеисторического почти бытия, не может не повторить на себе всей истории художественной культуры. Он не может приступить к построению культуры нового стиля, не вобрав в себя и не ассимилировав элементы старых культур. Это ни в каком случае не означает необходимости медленного и систематического прохождения, со ступеньки на ступеньку, всей прошлой истории искусства. Процесс усвоения и претворения, поскольку дело идет не о биологическом индивиде, а о социальном классе, имеет гораздо более свободный и сознательный характер. Но без обращения к важнейшим вехам прошлого для нового класса нет движения вперед.

Левый фланг старого искусства, из-под которого революция выбила социальную базу с такой решительностью, как никогда в истории, вынужден, в борьбе за сохранение непрерывности художественной культуры, искать опоры в пролетариате, или, по крайней мере, в формирующейся вокруг него новой общественности. С своей стороны, пролетариат, пользуясь положением господствующего класса, стремится и начинает приобщаться к искусству вообще, подготовляя для него базу небывалого могущества. В этом смысле верно, что заводские стенные газеты представляют собою необходимейшую, хотя еще и очень отдаленную предпосылку будущей новой литературы. Но никто, конечно, не скажет: на всем остальном ставим крест до тех пор, пока пролетариат не поднимается от стенных газет до самостоятельного художественного мастерства. Непрерывность творческой традиции нужна и пролетариату. Он осуществляет ее сейчас не столько непосредственно, сколько косвенно, через буржуазную творческую интеллигенцию, которая более или менее тяготеет к нему или

хочет пригреться под его боком и которую он, в одной ее части, терпит, в другой — поддерживает, в третьей—полуусыновляет, в четвертой—и вовсе ассимилирует. Вот этой сложностью процесса, его внутренней множественностью, и определяется политика коммунистической партии в области искусства. Свести эту политику к одной формуле, которая была бы короче воробьиного носа, нельзя. Но это и не обязательно вовсе.

VIII. Искусство революции и социалистическое искусство.

Социалистический застой или высшая динамика?—„Реализм" революционного искусства.—Советская комедия.—Старая и новая трагедия.—Искусство, техника и природа.—Переплавка человека.

(Несомненное и предполагаемое).

Когда говорят об искусстве революции, то имеют в виду художественные явления двоякого рода: с одной стороны, произведения, тематически, сюжетно отражающие революцию; с другой стороны, произведения, не связанные с революцией по теме, но проникнутые ею насквозь, окрашенные новым, из революции вышедшим, сознанием. Совершенно очевидно, что это—явления, лежащие или, по крайней мере, могущие лежать в совершенно различных плоскостях. Алексей Толстой в своем „Хождении по мукам" изображает эпоху войны и революции; но это—яснополянская школа, ее угол зрения, ее подход, лишь в неизмеримо меньшем масштабе. А в применении к событиям величайшего масштаба это только жестче напоминает, что Ясная Поляна была, но давно вышла. Когда же молодой поэт Тихонов пишет не о революции, а о мелочной лавочке,—о революции он как бы стесняется писать (еще или уже?)—он с такой свежей и страстной силой воспринимает и передает ее косную неподвижность, как это может сделать только поэт, созданный динамикой новой эпохи. Если, таким образом, произведения о революции и искусство революции не одно и то же, то у них есть все же своя линия соприкосновения. Художники, созданные революцией, не могут не захотеть сказать о революции. А, с другой стороны, искусство, которое сильно захочет сказать

о революции, неизбежно откинет яснополянский подход, как графский, так и лапотный

Искусства революции еще нет, но есть элементы этого искусства, есть намеки, попытки и, главное, есть революционный человек, который по образу своему формирует новое поколение и которому это искусство все более нужно. Сколько времени потребуется, чтобы оно неоспоримо обнаружило себя? Тут гадать очень трудно, ибо процесс этот невесомый, неподдающийся исчислению, а мы в определении сроков даже и более материальных общественных процессов вынуждены ограничиваться гаданиями. Но почему бы этому искусству, его первой большой волне, не притти и вскоре, как искусству того молодого поколения, которое родилось в революции и несет ее на себе вперед?

Искусства революции, которое неизбежно отражает все противоречия переходной общественности, не нужно смешивать с социалистическим искусством, для которого еще не создана база. С другой стороны, нельзя забывать, что социалистическое искусство вырастет из искусства переходной эпохи.

Настаивая на таком различении, мы руководимся отнюдь не какими-либо педантическими соображениями схемы. Недаром же Энгельс называл социалистическую революцию прыжком из царства необходимости в царство свободы. Сама революция не есть еще „царство свободы". Наоборот, в ней черты „необходимости" достигают крайнего развития. Если социализм упраздняет классовые антагонизмы вместе с классами, то революция доводит классовую борьбу до высшего напряжения. В эпоху революции та литература нужна и прогрессивна, которая содействует сплочению трудящихся в борьбе против эксплоататоров. Революционная литература не может не быть проникнута духом социальной ненависти, который в эпоху пролетарской диктатуры является творческим фактором в руках истории. При социализме основой общества явится солидарность. Вся литература, все искусство будут настроены по другому камертону. Те чувства, которые мы, революционеры, теперь часто затрудняемся назвать по имени—до такой степени эти имена затасканы ханжами и пошляками: бескорыстная дружба, любовь к ближнему, сердечное участие—будут звучать могучими аккордами в социалистической поэзии

Не грозит ли, однако, как опасаются ницшеанцы, избыток соли-

дарности вырождением человека в сентиментально-пассивное стадное существо? Ни в какой степени. Могучая сила соревнования, которая в буржуазном обществе имела характер рыночной конкуренции, не исчезнет при социалистическом строе, а, говоря языком психоаналитики, сублимируется, т.-е. примет более высокую и плодотворную форму: станет борьбою за свое мнение, за свой проект, за свой вкус. По мере устранения политической борьбы,—а во внеклассовом обществе ее не будет,—освобожденные страсти будут направляться по руслу техники, строительства, включая сюда и искусство, которое, конечно, обобщиться, возмужает, закалится и станет высшей формой совершенствующегося жизнестроительства во всех областях, а не только „красивой" с-боку-припекой.

Все сферы жизни: обработка земли, планировка человеческих поселений, создание театров, методы общественного воспитания детей, разрешение научных проблем, создание нового стиля будут захватывать всех и каждого за живое. Люди будут делиться на „партии" по вопросам о новом гигантском канале, о распределении оазисов в Сахаре,—будет и такой вопрос,—о регулировке погоды и климата, о новом театре, о химической гипотезе, о двух борющихся течениях в музыке, о лучшей системе спорта. Эти группировки не будут отравлены никаким классовым или кастовым своекорыстием. Все будут одинаково заинтересованы в успехах целого. Борьба будет иметь чисто идейный характер. В ней не будет погони за барышом, низости, предательства, подкупа, всего того, что составляет душу „соревнования" в классовом обществе. Но это нисколько не помешает борьбе быть захватывающей, драматической, страстной. А так как в социалистическом обществе все вопросы—в том числе и те, которые ранее разрешались стихийно и автоматически (быт), или же находились в ведении особых жреческих каст (искусство)—станут достоянием всех, то можно с уверенностью сказать, что для коллективных интересов и страстей и индивидуального соревнования будет широчайшее поле и безграничное число поводов. Искусство не будет, следовательно, испытывать недостатка в тех разрядах общественной нервной энергии, в тех коллективно-психических толчках, которые заставляют создавать новые художественные направления и сменять стили. Эстетические школы будут, в свою очередь, группировать вокруг себя

свои „партии“, т.-е. группировки темпераментов, вкусов, умонастроений. В этой бескорыстной и напряженной борьбе на все повышающемся фундаменте культуры будет расти и шлифоваться по всем граням человеческая личность, со своим бесценным основным свойством: ничем достигнутым не удовлетворяться. Поистине, у нас нет основания опасаться ни усыпления личности, ни оскудения искусства в социалистическом обществе.

* * *

Каким из старых терминов можно окрестить искусство революции? Т. Осинский писал как-то, что оно будет реалистическим. В этом есть правильная и значительная мысль. Но нужно условиться насчет понятия, чтобы не впасть в недоумение.

Наиболее завершенный художественный реализм совпадает у нас с „золотым“ веком литературы, с дворянской ее классикой.

Период направленческого тематизма, когда о произведении судили преимущественно по общественным намерениям автора, совпадает с эпохой, когда пробуждающаяся интеллигенция ищет путей к общественному действию и стремится к связи с „народом“ против старого режима.

Декадентство и символизм, выступившие в противовес господствовавшему до них „реализму“, соответствуют эпохе, когда интеллигенция, обособляясь от народа, обоготворяя свои собственные переживания и фактически подчиняясь буржуазии, стремилась психологически и эстетически не раствориться в ней. Символизм призывал на помощь этому делу небеса.

Довоенный футуризм знаменовал попытку на индивидуалистическом пути вырвать себя из прострации символизма и найти личный стержень в безличных завоеваниях материальной культуры.

Такова грубая логика чередования больших периодов в развитии русской литературы. Каждое из направлений заключало в себе определенное общественно-групповое мироощущение, которое накладывало свою печать на темы произведений, на их сюжет, на выбор среды, действующих лиц и пр. и пр. Понятие содержания сближается не с сюжетом в формальном смысле слова, а с общественным заданием. Эпоха, класс и его мироощущение выражаются в бессюжетной лирике так же, как и в социальном романе.

Далее идет вопрос о форме. Эта последняя—в известных пре-

делах—развивается по своим собственным законам, как всякая техника. Каждая новая литературная школа—если это действительно школа, а не произвольный отросток—вытекает из всего предшествующего развития, из наличного уже мастерства слова и красок, отпихивается от уже достигнутого берега для новых завоеваний у стихии.

Развитие и тут идет диалектически; новое художественное направление отрицает предшествующее: почему? Очевидно, каким-то мыслям и чувствам тесно в рамках старых приемов. Но в то же время в старом, уже отвердевшем искусстве новые настроения находят такие элементы, которые могут при дальнейшем развитии дать им надлежащее выражение,—поднимается знамя восстания против „старого" в целом—во имя некоторых его элементов, подлежащих развитию. Каждая литературная школа потенциально заключалась в прошлом, и каждая развивалась, враждебно отталкиваясь от прошлого. Соотношение между формой и содержанием (под последним следует разуметь не просто „тему", а живой комплекс настроений и идей, ищущих художественного выражения) определяется тем, что новая форма открывается, провозглашается и развивается именно под давлением внутренней потребности, коллективно-психологического запроса, который, как и вся человеческая психология, имеет свои социальные корни.

Этим об'ясняется двоякость каждого литературного направления: оно вносит нечто в технику творчества, повышая (или понижая) общий уровень мастерства; с другой стороны, в своей исторической конкретности оно дает выражение определенным, в последнем счете классовым запросам. Говорим: классовым, но это значит и индивидуальным,—через индивидуум говорит его класс. Это значит и национальным, ибо дух нации определяется классом, который господствует в ней и тем самым подчиняет себе ее литературу.

Возьмем символизм. Что под этим понимать: искусство символического перевоплощения действительности, как формальный метод художественного творчества? Или же то символическое направление, носителями которого были Блок, Сологуб и др.? Символ не выдуман русским символизмом. Последний, пожалуй, только более кровно привил его организму модернизированного русского языка. В этом смысле грядущее искусство, по каким бы путям оно

ни пошло, не захочет отказаться от формального наследства символизма. Но живой русский символизм таких-то и таких-то годов пользовался символом для определенного общественного задания. Какого? Предшествовавшее символизму декадентство искало разрешения всех художественных вопросов в бокале переживаний личности: пол, смерть и пр.,—и даже почти без прочего: пол, смерть. Оно не могло в короткий срок не исчерпать себя. Отсюда потребность—тоже не без общественных толчков—найти высшую санкцию своим запросам, чувствам, настроениям и тем самым обогатить и приподнять их. Символизм, который из образа сделал не просто художественный прием, а символ веры, явился для интеллигенции художественным мостом к мистицизму. В этом не абстрактно-формальном, а конкретно-общественном смысле символизм был не просто приемом техники художества, а бегством интеллигенции от реальности, построением ею нездешнего мира, художественным воспитанием самодовлеющего мечтательства, сосерцательности, пассивности. В Блоке открываем модернизированного Жуковского! И старые марксистские сборники и памфлеты (1908-го и след. годов) на тему „литературного распада", как бы грубоваты и угловаты ни были они в иных своих обобщениях и как бы иногда ни сбивались на вселенскую смазь, давали несравненно более значительный и правильный общественно-литературный диагноз и прогноз, чем, например, тов. Чужак, который раньше многих марксистов задумался над вопросами формы, внимательнее других к ней относился, но, подпадая под влияние очередных художественных направлений, видел в них этапы накопления пролетарской культуры, а не этапы возраставшей отчужденности интеллигенции от народных масс.

Что же теперь понимать под реализмом? В разные эпохи реализм давал выражение чувствам и запросам разных общественных групп и притом довольно различными приемами. Каждый из этих реализмов подлежит особому общественно-литературному определению и особой формально-литературной оценке. Что общего в них? Некоторая и немаловажная черта мироощущения: тяга к жизни, как она есть, не уклонение от действительности, а художественное ее приятие, активный интерес к ней, в ее конкретной устойчивости или изменчивости, стремление эту жизнь—либо представить, как она есть, либо возвести в перл создания, либо оправ-

дать, либо обвинить, либо сфотографировать, либо обобщить, либо символизировать,—но именно вот эту жизнь, трех наших измерений, как достаточную, полноценную и самоценную материю творчества. В таком широком философском, а не школьно-литературном смысле можно с уверенностью сказать, что новое искусство будет реалистично. Революции с мистикой не жить. Если то, что Пильняк, имажинисты и иные называют своей романтикой, есть—как можно опасаться—робко пытающаяся под иным наименованием утвердиться мистика,—то революции с романтикой не жить. Это не доктринерство, а непреоборимый психологический расчет. Не может быть в наши дни портативной, кокетливой мистики „между прочим", вроде комнатной собачки. Наше время топором рубит. До дна развороченная, бурная, жестокая жизнь говорит: „Мне нужен художник однолюб. Как ты зацепишь и ухватишь меня, какие ты пустишь в ход орудия и инструменты, созданные развитием искусства, это я предоставляю тебе, твоему темпераменту, твоему гению. Но ты меня пойми, какою я есть, и прими, какою я становлюсь, и вне меня нет для тебя ничего".

Это означает: реалистический монизм в смысле мироотношения, а не „реализм" в смысле традиционного арсенала литературной школы. Наоборот: новому художнику понадобятся все приемы и методы, созданные прошлым, и еще какие-то дополнительные для того, чтобы охватить новую жизнь. И это не будет художественная эклектика, ибо единство творчества дается активным мироощущением.

* * *

В 18 и 19 гг. на фронтах не редкость было встретить воинскую часть, движение которой открывалось конной разведкой и замыкалось телегами с артистами, артистками, декорациями и всяческим реквизитом. Место искусства вообще—в обозе исторического движения. При резких переменах на наших фронтах телеги с актерами и декорациями оказывались нередко в затруднительном положении, не зная, куда поддаться. Попадали и к белым. Не менее затруднительно положение всего искусства, застигнутого резкой переменой на историческом фронте.

Особенно тяжко пришлось театру, который уже совершенно не знает, куда поддаться и что „выявлять". И замечательно, что у

театра, у этого, может быть, консервативнейшего из видов искусства, теоретики чрезвычайно радикальные. Известно, что самое революционное сословие в Союзе Советских Республик—это сословие театральных рецензентов. Следовало бы из них, при первой революционной оказии на Западе или Востоке, создать особый боевой отряд левтерецов (левых театральных рецензентов). Когда театры ставят „Дочь мадам Анго", „Смерть Тарелкина", „Турандот", „Рогоносца", то тут еще почтенные левтерецы терпят. Но когда дело дошло до пьессы Мартинэ, они почти сплошь стали на дыбы (еще прежде, чем Мейерхольд поставил „Земля Дыбом"). Пьеса патриотична. Мартинэ—пацифист! А один даже выразился так: „для нас все это вчерашний день и потому интереса не представляет". Вот за этой самой левизной ужасающее скрывается мещанство и ни на грошик революционности. Если начать, так сказать, с политического паспорта, то Мартинэ был революционером и интернационалистом в то время, как многие из нынешних представителей левейшего сословия еще даже и не нюхали благодати левизны. А затем, что это собственно значит: пьеса Мартинэ для нас—вчерашний день? Разве французская революция уже совершилась? Уже победила? Или же для нас революция Франции—не самостоятельная историческая драма, а только скучноватое повторение того, что было у нас? Под этой левизной скрывается, помимо всего прочего, пошлейшая национальная ограниченность. Что в пьесе Мартинэ есть длинноты, что она более литературное произведение, чем сценическое (вряд ли автор вообще ожидал постановки своей пьесы на сцене),—это бесспорно. Но эти недостатки отступили бы на задний план, если бы театр взял пьесу в ее национально-исторической конкретности, т.-е. не как схематизацию вставшей дыбом земли, а как драму французского пролетариата на определенном перевале его большого пути. Перенесение действия из исторической среды в отвлеченную конструктивистскую есть, в данном случае, уход от революции—реальной, подлинной, той, которая упорно развивается, передвигаясь из страны в страну, и которая поэтому некоторым псевдореволюционным мещанам кажется скучным повторением пройденного.

Я не знаю, нужна ли нам сейчас на сцене биомеханика, т.-е. в порядке ли она исторической неотложности. Зато я ни

сколько не сомневаюсь,— если позволено будет говорить в этих суб'ективных терминах,— что нашему театру до зарезу необходим свежий революционно-бытовой репертуар и в первую голову советская комедия. Нам нужны свой „Недоросль", свое „Горе от ума", свой „Ревизор". Не новая инсценировка трех старых комедий, не пародийно-карнавальная перелицовка их на советский лад — хотя и это жизненнее 99 сотых нашего репертуара,— нет, нам нужна просто-напросто советская комедия нравов, смеющаяся и негодующая. Я нарочно беру термины старых учебников словесности, и нисколько не боюсь обвинений в задопятстве, ибо новый класс, новый быт, новые пороки, новое тупоумие требуют, чтобы их вывели из безмолвия, и когда это свершится, мы получим новое театральное искусство, ибо без новых приемов не воспроизведешь нового тупоумия. Сколько новых недорослей трепетно ждут своего воплощения на сцене, сколько рассеяно горя от ума или от умничания,— и как бы хорошо, если бы по советскому полю прошелся театральный ревизор. Не ссылайтесь, пожалуйста, на театральную цензуру, ибо это неправда. Разумеется, если ваша комедия захочет сказать: „Вот до чего нас довели,— назад к старому любезному дворянскому гнезду",— то цензура такую комедию прихлопнет и поступит правильно. Если же комедия ваша скажет: „Вот, строим новую жизнь, а сколько у нас кругом и старого и нового свинства, подлости, хамства,— давайте выметать",—то цензура не помешает, а если где-либо помешает, то по глупости, и против такой цензуры будем бороться вместе.

В тех немногих случаях, когда мне доводилось глядеть на сцену, вежливо зевая в рукав, чтобы никого не обидеть, больше всего отпечатлелось в памяти, как живо зрительная зала подхватывает всякий, даже ничтожный намек на сегодняшнюю жизнь. Любопытнее всего это наблюдается на опереточных реставрациях Художественного театра, уснащенных кокетливо шипами и шипиками (нет розы без шипов!). И тогда приходило в голову: если не доросли мы еще до комедии, создали бы хоть общественно-бытовое обозрение!

Конечно, конечно, конечно, в будущем театр может быть выйдет из четырех стен, растворится в массовой жизни, которая вся подчинится ритмам биомеханики и пр., и пр., и пр. Но это

все-таки „футуризм“, т. е. музыка отдаленного будущего, а ведь между прошлым, которым питается театр, и отдаленным будущим есть настоящее, в котором мы живем. Хорошо бы между пассеизмом и футуризмом дать на театральных подмостках место... презентизму. Подадим, читатель, голос за это течение! От одной хорошей советской комедии театр воспрянет на несколько лет, а там, глядишь, появится и трагедия, недаром почитающаяся высоким родом словесного искусства.

* * *

Может ли, однако, наша безбожная эпоха создать монументальное искусство?—спрашивают иные мистики, готовые принять и революцию — под условием, чтоб она обеспечила им загробное существование. Самая монументальная форма словесного искусства — трагедия. Классическая древность трагедию выводила из мифа. Без глубокой, проникающей и осмысливающей жизнь веры в рок нет античной трагедии. Монументальное средневековое искусство опять-таки об‘единено христианским мифом, осмысливавшим не только храмы и мистерии, но и все жизненные отношения. Монументальное искусство только и возможно было — в те эпохи — при единстве религиозного восприятия жизни и активного в ней участия. Если устранено религиозное верование — не смутные, мистические урчания современной интеллигентской души, а подлинная религия, с богом, небесным законодательством, церковной иерархией,— то жизнь оголена, и нет места высшей коллизии: героя и рока, греха и искупления. С этой стороны подбирается к искусству небезызвестный мистик Степун, в статье „О трагедии и современности“. Он исходит как бы из потребностей самого искусства, соблазняет новым монументальным творчеством, показывает в перспективе возрождение трагедии, и в заключение требует: во имя искусства — покорись и поклонись силам небесным. В построении Степуна есть вкрадчивая логика: автору на самом-то деле нужна не трагедия,— ибо что такое законы трагедии перед законодательством небес? Он хочет лишь поймать нашу эпоху за мизинец трагической эстетики, чтобы завладеть всею рукой. Это чисто иезуитский подход. Но с диалектической точки зрения построение Степуна формально и поверхностно. Оно игнорирует материальную историческую основу, на которой вырастают последовательно

античная драма, искусство готики и должно вырасти новое искусство.

Вера в неотступный рок отражала узкий предел, в который упирался античный человек, с ясной мыслью, но с бедной техникой. Он еще не смел поставить себе задачей покорение природы в нынешнем масштабе,— и она нависала над ним, как рок. Ограниченность и неподвижность технических средств, голос крови, болезнь, смерть — все, что ограничивает человека и жестокими ударами не позволяет ему „зазнаваться", есть рок. Трагичность была заложена в противоречие между пробужденным миром сознания и косной ограниченностью средств. Миф не создал этой трагедии, а только давал ей выражение на образном языке человеческого детства.

В средние века спиритуалистическая взятка искупления и вся вообще система двойного счета, земного и небесного, вытекающая из двоедушия религии, особенно исторического, т.-е. действительного христианства, не создавали противоречий жизни, а только отражали их и фиктивно разрешали. Преодолевая возраставшие противоречия, средневековое общество переводило вексель на сына божия: господствующие подписывали, церковная иерархия выступала поручителем, угнетенные собирались учесть в потустороннем мире.

Буржуазное общество атомизировало человеческие отношения, придав им небывалую гибкость и подвижность. Примитивная цельность сознания, как основа монументального религиозного искусства, исчезла вместе с примитивными экономическими отношениями. Религия приняла через реформацию индивидуалистический характер. Религиозные символы искусства оторвались от небесной пуповины и, опрокинувшись на голову, стали искать опоры в зыбкой мистике индивидуального сознания.

В трагедиях Шекспира, которые были бы немыслимы без реформации, античный рок и средневековые страсти христовы вытесняются индивидуальными человеческими страстями: любовью, ревностью, мстительной жадностью, душевной расколотостью. Но в каждой из драм Шекспира личная страсть доведена до такой степени напряжения, когда она перерастает человека, становится сверх личной, превращается в своего рода рок. Таковы ревность Отелло, честолюбие Макбета, жадность Шейлока, любовь Ромео и Джульет

ты, высокомерие Кориолана, душевная качка Гамлета. Трагедия Шекспира индивидуалистична и в этом смысле не так общезначима, как царь Эдип, выражавший общенародное сознание. Тем не менее Шекспир — огромный шаг вперед, а не назад по сравнению с Эсхилом. Искусство Шекспира человечнее. Во всяком случае новой трагедии, где распоряжается бог, а человек покорствует, мы не примем. Да ее никто и не напишет

Атомизируя отношения, буржуазное общество в эпоху своего восхождения имело большую цель, которая называлась освобождением личности. Из этого выросли драмы Шекспира и „Фауст" Гете. Человек ставит себя центром вселенной и тем самым — искусства. Темы этой хватило на века. В сущности, вся новая литература была ее разработкой. Но первоначальная цель — освобождение личности, ее квалификация — блекла и отодвигалась в область новой обездушенной мифологии по мере того, как внутренняя несостоятельность буржуазного общества вскрывалась через его невыносимые проитворечия.

Столкновение личного со сверх-личным возможно, однако, не только на религиозной основе, и не только на основе перерастающей человека человеческой страсти. Сверх-личное есть, прежде всего, общественное. До тех пор, пока человек не овладел своей общественной организацией, она возвышается над ним, как рок. Отбрасывает ли она от себя при этом религиозную тень или нет, это во всяком случае обстоятельство второго порядка, которое обусловливается степенью беспомощности человека. Борьба Бабефа за коммунизм в обществе, которое для этого не созрело, была борьбой античного героя с роком. Судьба Бабефа имеет все черты истинной трагедии, как и судьба тех Гракхов, по имени которых Бабеф себя назвал.

Трагедия замкнутых личных страстей слишком пресна для нашего времени. Но почему? Потому что мы живем в эпоху страстей социальных. Трагедия нашей эпохи есть столкновение личности с коллективом, или столкновение двух враждебных коллективов через личность. Наше время есть снова время больших целей. В этом печать его. Но грандиозность этих целей в том-то и состоит, что человек стремится освободить себя от мистического и всякого идейного тумана, перестроить свое общество и себя самого—по плану, который им самим создан. Это, конечно, покрупнее ребя-

ческой игры древних, которая была к лицу их детскому возрасту, или монашеского бреда средних веков, или высокомерия индивидуализма, который отрывает личность от коллектива, а затем, быстро исчерпав ее до дна, сталкивает ее в пустоту пессимизма или же снова опрокидывает ее на четвереньки перед подновленным быком Аписом.

Трагедия потому является высокой формой литературы, что предполагает героическую напряженность устремлений, предельность целей, конфликтов и страданий. С этой стороны Степун прав в характеристике незначительности нашего „канунного", как он выражается, искусства, т.-е. того, которое предшествовало войне и революции.

Буржуазное общество, индивидуализм, реформация, шекспировская драма, великая революция не оставили места для трагического смысла целей, поставленных извне: большая цель должна пройти через сознание народа или ведущего народ класса, чтобы подвинуть на героизм и создать почву для великих чувств, одухотворяющих трагедию. Царская война, задачи которой не проникали в сознание, порождала только вирши, а рядом струйками протекала индивидуалистическая поэзия, не возвышаясь до об'ективного и не образуя большого искусства.

Декаденство и символизм со всеми ответвлениями—с точки зрения исторического под'ема искусства, как общественной формы—были только пробами пера, упражнениями в мастерстве, настройкой инструментов. „Канун" был в искусстве эпохой без целей. У кого цели были, тем было не до искусства. Ныне надо большие цели провести чрез искусство. Успеет ли искусство революции дать „высокую" революционную трагедию, предвидеть трудно. Но социалистическое искусство возродит трагедию. И конечно без бога. Новое искусство будет безбожным искусством. Оно возродит также и комедию, потому что новый человек захочет смеяться. Оно даст новую жизнь роману. Оно даст все права лирике, потому что новый человек будет любить лучше и сильнее, чем любили старые люди, и будет задумываться над вопросами рождения и смерти. Новое искусство возродит все старые формы созданные развитием творческого духа. Разложение и распад этих форм вовсе не имеет абсолютного значения, т.-е не означает их абсолютной несовместимости с духом нового времени. Нужно толь-

ко, чтобы поэт новой эпохи передумал человеческие думы, перечувствовал человеческие чувства по новому.

* * *

За эти годы больше всего пострадала архитектура, и не только у нас: старые здания постепенно разрушались, новые не строились. Отсюда жилищный кризис во всем мире. Возобновив работы после войны, люди направляли свои усилия прежде всего на наиболее необходимые предметы потребления и лишь затем на восстановление основного оборудования и на домостроительство. В последнем счете разрушительная эпоха войн и революций даст могущественнейший толчок архитектуре—в том, примерно, смысле, в каком пожар 1812 г. способствовал (действительно ведь способствовал!) украшению Москвы. В России для разрушения было меньше культурного материала, чем в других странах, разрушалось больше, чем в других странах, а строить нам неизмеримо труднее, чем другим странам. Неудивительно, если нам за эти годы было не до архитектуры, монументальнейшего из искусств.

Сейчас мы понемножку начинаем починять мостовые, восстановлять канализационные трубы, достраивать оставленные нам в наследство недостроенные дома—только начинаем. Сельско-хозяйственную выставку мы создали из дерева. Строительство крупного масштаба все еще приходится откладывать. Авторы гигантских проектов, в духе Татлина, поневоле получают дополнительную передышку на предмет новых размышлений, исправлений или радикального пересмотра. Не нужно себе, конечно, представлять дело так, будто мы собираемся в течение десятилетий еще штопать старые мостовые и дома. В этом процессе, как и во всех других, имеются как периоды штопки, медлительной подготовки и накапливания сил, так и периоды быстрого под'ема. Чуть обозначится избыток, за покрытием наиболее неотложных и острых жизненных нужд, как советское государство поставит в порядок дня вопрос о гигантских сооружениях, в которых найдет свое монументальное воплощение дух нашей эпохи. Что Татлин в своем проекте отбросил национальные стили, аллегорическую скульптуру, лепку, вензеля, завитушки и хвостики, попытавшись подчинить весь замысел правильному конструктивному использованию материала,—в этом он безусловно прав. Такова конструкция ма-

шин, архитектура мостов и крытых рынков,—не со вчерашнего дня. Прав ли, однако, Татлин в том, что является его личной выдумкой: вращающиеся куб, пирамида и цилиндр из стекла,— это ему еще придется доказать. Худо это или хорошо, но обстоятельства предоставляют ему время на подбор аргументов.

Мопассан ненавидел башню Эйфеля, в чем никто не обязан ему подражать. Но несомненно, что башня Эйфеля производит двойственное впечатления: она привлекает технической простотой форм, и в то же время отталкивает—бесцельностью. В ней есть внутреннее противоречие: крайне целесообразное, с точки зрения высокой постройки, использование материала,—но для чего? Это не здание, а упражнение. В настоящее время Эйфелева башня служит, как известно, радиостанцией. Это осмысливает ее, делает эстетически более целостной. Хотя если бы башня с самого начала строилась для радиостанции, она достигла бы, вероятно, большей целесообразности формы и следовательно большей художественной законченности.

Проект памятника Татлина представляется с этой точки зрения гораздо менее удовлетворяющим. Целью основного строения является размещение стеклянных помещений для заседаний мирового совнаркома, Коммунистического Интернационала и пр. Но подпорки и устои, которые охватывают и поддерживают стеклянный цилиндр и пирамиду—только для этого и служат,—так громоздки и тяжеловесны, что кажутся неубранными лесами постройки. Вы не понимаете, зачем они нужны. Вам отвечают: чтобы поддерживать вращающийся цилиндр, в котором будут заседания. Вы возражаете: но заседания не непременно должны быть в цилиндре и цилиндр не обязан вращаться. Помню, в детстве я видел деревянный храм, построенный в пивной бутылке. Это поразило мое воображение, и тогда я не спрашивал себя з а ч е м? Татлин идет противоположным путем: стеклянную бутылку для всемирного совнаркома он хочет вделать в спиральный железобетонный храм. Но ныне я не могу воздержаться от вопроса: з а ч е м? Точнее: мы бы приняли, вероятно, и цилиндр и его вращение, если бы это было связано с простотой и легкостью конструкции, т.-е. если бы приспособления для вращенья не подавляли достижения. Не можем мы также согласиться с теми доводами, которые приводятся, чтобы раз'яснить нам художествен-

ный смысл скульптуры, скажем, Якова Липшица. Скульптура должна потерять свою фиктивную независимость, которая означала для нее прозябание на задворках жизни или в музейных кладбищах,—и должна возродить свою связь с архитектурой в некотором высшем единстве. В этом широком смысле скульптура должна получить утилитарное назначение. Прекрасно. Но совершенно не видно, как с этими идеями подойти к скульптуре Липшица. На фотографическом снимке перед нами несколько пересекающихся плоскостей, которые можно принять за условную схематизацию сидящего человека со струнным инструментом в руках. Нам говорят: если это сегодня и не утилитарно, зато „целесообразно". В каком смысле? Чтобы судить о целесообразности, надо знать цель. Когда же размышляешь над целесообразностью и возможной утилитарностью этих многочисленных пересекающихся плоскостей и угловатых форм и выступов, то приходишь к выводу, что скульптуру можно было в крайнем случае превратить в вешалку. Но опять-таки, если бы автор поставил себе задачей создать скульптурную вешалку, то вероятно нашел бы для этого более целесообразные формы. Во всяком случае рекомендуется не отливать такую вешалку в гипсе.

Остается предположить, что скульптура Липшица, как и речетворчество Крученых, есть просто технические упражнения мастерства, гаммы, пассажи и экзерсисы словесной и скульптурной музыки будущего. Но тогда не надо выдавать экзерсисы за музыку. Лучше всего не выпускать их из мастерской и не показывать фотографам.

* * *

Нет никакого сомнения, что в будущем—и чем дальше, тем больше—такого рода монументальные задачи, как новая планировка городов-садов, планы образцовых домов, железных дорог и портов,—будут захватывать за живое не только инженеров-архитекторов, участников конкурса, но и широкие народные массы. Муравьиное нагромождение кварталов и улиц: по кирпичику, незаметно, из рода в род, заменится титаническим построением городов-деревень, по карте и с циркулем. Вокруг этого циркуля пойдут истинно народные группировки за и против, своеобразные технико-строительные партии будущего, с агитацией, со

страстями, митингами, голосованиями. В этой борьбе архитектура будет снова, но уже на более высокой ступени, насыщаться дыханием массовых чувств и настроений, а человечество будет воспитывать себя пластически, т.-е. привыкать смотреть на мир, как на покорную глину для лепки все более совершенных жизненных форм. Стена между искусством и промышленностью падет. Будущий большой стиль будет не украшающим, но формирующим. В этом футуристы правы. Было бы, однако, ошибочно истолковывать это как ликвидацию искусства, как самоустранение его перед техникой. В применении к перочинному ножу сочетание искусства с техникой может итти по двум основным линиям: искусство украшает нож, изображая на его ручке слона, премированную красавицу или башню Эйфеля; либо же искусство помогает технике найти для ножа „идеальную“ форму,—т.-е. такую, которая наиболее отвечает материалу и назначению ножа. Думать, что такая задача может быть разрешена чисто-техническими средствами, неправильно, ибо задание и материал оставляют поле открытым для бесчисленного количества вариантов. Для создания „идеального“ ножа необходимы—помимо знания свойств материала и приемов обработки — воображение и вкус. В полном соответствии со всей тенденцией индустриальной культуры, мы считаем, что художественное воображение в сфере производства материальных предметов будет направлено на выработку идеальной формы вещи, как вещи, а не на украшение ее, в качестве эстетической премии к самому предмету. Если это верно относительно перочинного ножа, то тем более—относительно платья, мебели, театров и городов. Это вовсе не должно означать непременно ликвидацию „станкового“ искусства, даже и в отдаленном будущем. Но на передний план все-же выдвинется, повидимому, непосредственное сотрудничество искусства со всеми отраслями техники.

Означает ли это, что промышленность всосет в себя искусство; или же что искусство поднимет промышленность к себе на Олимп? Отвечать на этот вопрос можно и так и этак, в зависимости от того, подходим ли мы со стороны промышленности или со стороны искусства. Но в об'ективном итоге разницы между тем и другим ответом нет. Оба означают гигантское расширение сферы и не менее гигантское повышение художественной квалификации промышленности, причем под последней мы разумеем здесь всю без

из'ятия производственную деятельность человека: земледелие, машинизированное и электрифицированное, станет частью той же промышленности.

Но не только между искусством и производством,—одновременно падет стена между искусством и природой. Не в том, жан-жаковском, смысле, что искусство приблизится к естественному состоянию, а в том, наоборот, что природа станет „искусственнее". Нынешнее расположение гор и рек, полей и лугов, степей, лесов и морских берегов никак нельзя назвать окончательным. Кое-какие изменения, и не малые, в картину природы человек уже внес; но это лишь ученические опыты в сравнении с тем, что будет. Если вера только обещала двигать горами, то техника, которая ничего не берет „на веру", действительно способна срывать и перемещать горы. До сих пор это делалось в целях промышленных (шахты) или транспортных (туннели); в будущем это будет делаться в несравненно более широком масштабе по соображениям общего производственно-художественного плана. Человек займется перерегистрацией гор и рек и вообще будет серьезно, и не раз, исправлять природу. В конце концов он перестроит землю, если не по образу и подобию своему, то по своему вкусу. У нас нет никакого основания опасаться, что этот вкус будет плох.

Ревнивый, из-подлобья глядящий Клюев в споре с Маяковским заявляет, что „песнотворцу не пристало радеть о кранах под'емных", и что „в сердечных домнах (а не в иных каких) выплавится жизни багряное золото". В этот спор вмешался Иванов-Разумник: народник, прошедший через лево-эсерство,—этим все сказано. Поэзию молота и машины, от лица коих выступает будто бы Маяковский, Иванов-Разумник об'являет преходящим эпизодом, а поэзию „нерукотворной земли"—„вечной поэзией мира". Земля и машина противопоставляются друг другу, как вечный источник поэзии—временному, и уж, конечно, имманентный идеалист, осторожненький, постненький полумистик Разумник отдает предпочтение вечному перед временным. Но на самом-то деле этот дуализм земли и машины фальшив: противопоставить можно отсталой крестьянской пашне пшеничную фабрику, плантаторскую или социалистическую. Поэзия земли не вечна, а изменчива, и запел человек членораздельные песни лишь с тех пор, как поставил между собой и землею орудия и инструменты, первые простейшие

машины. Без сохи, без серпа и косы нет Кольцова. Значит ли это, что земля с сохой имеет преимущество вечности над землей с электроплугом?.. Новый человек, который себя только теперь проектирует и осуществляет, не противопоставит, как Клюев, а за ним Разумник, тетеревиному току и осетровым мережам под'емных кранов и парового молота. Социалистический человек хочет и будет командовать природой во всем ее об'еме, с тетеревами и осетрами, через машину. Он укажет, где быть горам, а где расступиться. Изменит направление рек и создаст правила для океанов. Идеалистическим простачкам может показаться, что это будет скучно,—на то они и простачки. Конечно, это не значит, что весь земной шар будет разграфлен на клетки, что леса превратятся в парки и огороды. Останутся, вероятно, и глушь, и лес, и тетерева, и тигры, но там, где им укажет быть человек. И он сделает это так складно, что тигр даже не заметит под'емного крана и не заскучает, а будет жить, как жил в первобытные времена. Машина не противостоит земле. Машина есть орудие современного человека во всех областях жизни. Нынешний город преходящ. Но он не растворится в старой деревне. Наоборот, в основном деревня поднимется до города. В этом главная задача. Город преходящ: но он знаменует будущее и указывает ему путь. А нынешняя деревня—вся в прошлом. Оттого ее эстетика кажется архаичной, из музея народного искусства.

Из эпохи гражданской войны человечество выйдет обедневшим, со страшными разрушениями—даже и без помощи землетрясений, в роде японского. Стремление победить нужду, голод, недостаток во всех его видах, т.-е. покорить природу, станет господствующей тенденцией на ряд десятилетий. Страсть к лучшим сторонам американизма будет сопутствовать первому этапу каждого молодого социалистического общества. Пассивное любование природой уйдет из искусства. Техника станет гораздо более могучей вдохновительницей художественного творчества. А позже само противоречие техники и природы разрешится в более высоком синтезе.

* * *

О чем отдельные энтузиасты не всегда складно мечтают ныне—по части театрализации быта и ритмизации самого человека,—хорошо и плотно укладывается в эту перспективу. Рационализи-

ровав, т. е. пропитав сознанием и подчинив замыслу свой хозяйственный строй, человек камня на камне не оставит в нынешнем косном, насквозь прогнившем домашнем своем быту. Заботы питания и воспитания, могильным камнем лежащие на нынешней семье, снимутся с нее и станут предметом общественной инициативы и неистощимого коллективного творчества. Женщина выйдет, наконец, из полурабского состояния. Наряду с техникой педагогика—в широком смысле психофизического формирования новых поколений — станет царицей общественной мысли. Педагогические системы будут сплачивать вокруг себя могущественные „партии". Социально-воспитательные опыты и соревнование разных методов получат размах, о котором ныне нельзя и помышлять. Коммунистический быт будет слагаться не слепо, как коралловые рифы, а строиться сознательно, проверяться мыслью, направляться и исправляться. Перестав быть стихийным, быт перестанет быть и застойным. Человек, который научится перемещать реки и горы, воздвигать народные дворцы на вершине Монблана и на дне Атлантики, сумеет уж конечно придать своему быту не только богатство, яркость, напряженность, но и высшую динамичность. Едва сложившись, оболочка быта будет лопаться под напором новых технико-культурных изобретений и достижений. Жизнь будущего не будет однообразной.

Более того. Человек примется, наконец, всерьез гармонизировать себя самого. Он поставит себе задачей ввести в движение своих собственных органов — при труде, при ходьбе, при игре — высшую отчетливость, целесообразность, экономию и тем самым красоту. Он захочет овладеть полубессознательными, а затем и бессознательными процессами в собственном организме: дыханием, кровообращением, пищеварением, оплодотворением—и, в необходимых пределах, подчинит их контролю разума и воли. Жизнь, даже чисто физиологическая, станет коллективно-экспериментальной. Человеческий род, застывший homo sapiens, снова поступит в радикальную переработку и станет — под собственными пальцами—об'ектом сложнейших методов искусственного отбора и психофизической тренировки. Это целиком лежит на линии развития. Человек сперва изгонял темную стихию из производства и идеологии, вытесняя варварскую рутину научной техникой и религию—

наукой. Он изгнал затем бессознательное из политики, опрокинув монархию и сословность демократией, рационалистическим парламентаризмом, а затем насквозь прозрачной советской диктатурой. Наиболее тяжело засела слепая стихия в экономических отношениях,—но и оттуда человек вышибает ее социалистической организацией хозяйства. Этим делается возможной коренная перестройка традиционного семейного уклада. Наконец, в наиболее глубоком и темном углу бессознательного, стихийного, подпочвенного затаилась природа самого человека. Не ясно ли, что сюда будут направлены величайшие усилия исследующей мысли и творческой инициативы? Не для того же род человеческий перестанет ползать на карачках перед богом, царями и капиталом, чтобы покорно склониться перед темными законами наследственности и слепого полового отбора! Освобожденный человек захочет достигнуть большего равновесия в работе своих органов, более равномерного развития и изнашивания своих тканей, чтобы уже этим одним ввести страх смерти в пределы целесообразной реакции организма на опасность, ибо не может быть сомнения в том, что именно крайняя дисгармоничность человека — анатомическая, физиологическая, — чрезвычайная неравномерность развития и изнашивания органов и тканей придают жизненному инстинкту ущемленную, болезненную, истерическую форму страха смерти, затемняющего разум и питающего глупые и унизительные фантазии о загробном существовании.

Человек поставит себе целью овладеть собственными чувствами, поднять инстинкты на вершину сознательности, сделать их прозрачными, протянуть провода воли в подспудное и подпольное и тем самым поднять себя на новую ступень,—создать более высокий общественно-биологический тип, если угодно — сверх-человека.

До каких пределов самоуправляемости доведет себя человек будущего — это так же трудно предсказать, как и те высоты, до каких он доведет свою технику. Общественное строительство и психо-физическое самовоспитание станут двумя сторонами одного и того же процесса. Искусства: словесное, театральное, изобразительное, музыкальное, архитектурное—дадут этому процессу прекрасную форму. Вернее сказать: та оболочка, в которую будет

облекать себя процесс культурного строительства и самовоспитания коммунистического человека, разовьет до предельной мощности все жизненные элементы нынешних искусств. Человек станет несравненно сильнее, умнее, тоньше; его тело — гармоничнее, движения ритмичнее, голос музыкальнее. Формы быта приобретут динамическую театральность. Средний человеческий тип поднимется до уровня Аристотеля, Гете, Маркса. Над этим кряжем будут подниматься новые вершины.

———

Часть II

НАКАНУНЕ

I. Между первой революцией и войной 1908—1914.

Наше отечество во времени.

„Я люблю мое столетие, потому что оно—отечество, которым я обладаю во времени“. Уже потому люблю, что оно позволяет мне широко раздвинуть рамки моего отечества в пространстве.

Vaterlandslose Gesellen (суб‘екты без отечества!),—сказал германский император про тех своих соотечественников, которых не опьяняет лошадиный топот национального величия. [1]) Пусть так. Пусть они лишены того официального отечества, которое представлено канцлером, тюремщиком и пастором. Но поистине блаженны сии лишенные отечества: ибо унаследуют мир!

Я люблю мое отечество во времени—этот в бурях и грозах рожденный двадцатый век. Он таит в себе безграничные возможности. Его территория—мир. Тогда как его предшественники теснились на ничтожных оазисах вне-исторической пустыни.

Великая революция XVIII века была делом каких-нибудь 25 миллионов французов. Лафайэта называли гражданином обоих полушарий, Анахарсис Клотц воображал себя представителем человечества. Это был наивный, почти детский самообман. Что они знали о мире, о человечестве, эти бедные варвары восемнадцатого века, не имевшие ни железной дороги, ни телеграфа? Лафайэт был французом и дрался за независимость молодых американцев, божественный Анахарсис был немецким бароном и заседал во французском Конвенте,—и ограниченному воображению

---

[1]) Т.-е. про социал-демократов. К 1914-му году они радикально исправились.

их современников казалось, что эти „космополиты“ об‘единяют в себе мир. Что знали тогда о необ‘ятной России? обо всем азиатском материке? об Африке? Это были географические термины, прикрывавшие историческую пустоту. Ни восемнадцатый век, ни даже девятнадцатый не знали всемирной истории. Только мы теперь стоим, повидимому, у ее порога.

„Всемирная история“ у Вебера или у Шлоссера — печальная компиляция, в которой отсутствует самое главное: единый внутренне-связанный процесс обще-человеческого развития. „Всемирная история“ у Гегеля—целостный процесс, но—увы! — это лишь идеалистическая абстракция, в которой бесследно проваливается реальное человечество. Не нужно, однако, историков обвинять в том, в чем виновата сама история. Это она создала несколько замкнутых миров—европейский, азиатский, африканский...—и надолго отказывалась от всякого общения с огромным большинством человечества. Даже те историки, которые не удовлетворялись хронологией скрещенных мечей и хотели быть историками культуры, имели в конце концов дело со сливками немногих наций. Народные массы представляли элемент вне-исторический. История была аристократична, как те классы, которые ее делали.

Наше время именно потому великое время,—достоин сожаления, кто этого не видит! — что оно впервые закладывает основы всемирной истории. На наших глазах оно превращает понятие человечества из гуманитарной фикции в историческую реальность.

Арена исторических действий становится необозримо великой, а земной шар—обидно малым. Чугунные полосы рельс и проволока телеграфа одели весь земной шар в искусственную сеть, точно школьный глобус.

Деревней был мир до нашествия капитала. И вот пришел капитал и опустошил резервуары деревни, эти питомники национального тупоумия, и туго набил человеческим мясом и человеческим мозгом каменные сундуки городов. Через все препятствия он физически сблизил народы земли, и на основе их материального общения повел работу их духовной ассимиляции. Он разворошил до дна старые культуры и беспощадно растворил в своем рыночном космополитизме те комбинации косности и лени, которые считались раз навсегда сложившимися национальными характерами.

Уже Гейне в середине прошлого века убедился в том, что ста-

рые стереотипные характеристики народов, встречаемые нами в ученых компендиях и пивных погребах, не могут больше приносить пользы и только вводят в заблуждения. Стоит вспомнить шаблонную характеристику блазированных, корректных и чопорных англичан, созданную глубокими психологами, наблюдавшими английских туристов за швейцарскими табльдотами: сколь многое она нам может об'яснить в революциях XVII века, в чартистском движении или в доблестном неистовстве современных суфражисток! Правда, до вчерашнего дня могло еще казаться, что народы Востока сохраняют в неприкосновенности свой национальный тип. Он стоит перед нами в скульптуре лермонтовского стиха:

Посмотри: в тени чинары
Пену сладких вин
На узорные шальвары
Сонный льет грузин;
И склонясь в дыму кальяна
На цветной диван,
У жемчужного фонтана
Дремлет Тегеран.
Вот у ног Ерусалима,
Богом сожжена
Безглагольна, недвижима
Мертвая страна
Дальше, вечно чуждый тени,
Моет желтый Нил
Раскаленные ступени
Царственных могил.
Все, что здесь доступно оку,
Спит, покой ценя...

Но вот — о чудо! — старые тысячелетние цивилизации, которые казались раз навсегда сданными в музей истории, ныне пробуждаются от исторической летаргии, берут одр свой и идут...

Мы видали недавно этих „сонных грузин“... Они успели показать нам (в 1905 г.), что не одним вином политы их „шальвары“ И они успели убедить нас, что с обликом новой Грузии нужно знакомиться не по вдохновенным строкам Лермонтова, а по человеческим документам, собранным в канцелярии наместника кавказского...

А страна желтого Нила? Ее главная забота теперь — туземная индустрия по английским образцам. И увы! — не сорок веков, а

100 миллионов фунтов стерлингов государственного долга смотрят ныне с вершины ее пирамид.

Уже не дремлет, а дерзко бунтует Тегеран. Свои восточные базары он запирает со знаменем западной конституции в руках. Он выстраивается в уличную процессию, он борется и завоевывает себе парламент... И оглушительный шум парламентской жизни заглушает журчание жемчужных фонтанов. Уже не дремлет Тегеран!

На наших глазах поднялась из небытия островная Япония и предстала пионером капиталистической культуры перед великим азиатским материком, как некогда ее учительница, островная Англия—пред материком Европы. Свое историческое выступление она ознаменовала тем, что дала арийцам жестокий урок, который расходящимися кругами отразился во всей Азии. Мертвое равновесие Дальнего Востока непоправимо нарушено. Теперь Япония беспрепятственно пережевывает железными челюстями капиталистического государства несчастную Корею...

Но что такое сама Япония в сравнении с двумя гигантами Азии, Китаем и Индией, которые лихорадочно ликвидируют свою священную обособленность и кастовую окаменелость для капиталистического расцвета?

200 тысяч англичан при помощи бюрократического деспотизма держали в абсолютном повиновении 260 милл. индусов. Но историческая энергия этой нации, казавшаяся навсегда истощенной, воскресла в новых поколениях. Индусская индустрия уверенно расчищает путь для индусской революции. И уже извозчики Калькутты посредством стачки демонстрируют свою солидарность с бурным политическим движением, руководимым индусской интеллигенцией.

Еще более значительный процесс совершается в Китае. Его крестьянство, насчитывающее 300—400 миллионов голов, — этот тяжелый пласт застоя, косности, „китаизма", — пошатнулось в своих тысячелетних основах. Оно ежегодно выделяет сотни тысяч, миллионы пауперов, которые на дымящихся драконах переносятся через океаны в Америку, Австралию и Африку, где опаляются огнем капиталистической культуры. Старые китайские города, оставшиеся в течение веков мертвыми деревнями колоссального об'ема, превращаются в центры новой индустрии, новых социальных

отношений и новых политических страстей. Со времени русско-японской войны происходит быстрый расцвет китайской прессы. Она говорит не только с богатыми классами на языке мандаринов, но и с массой—на языке массы.

Против насильнической династии манчжуров растет республиканское движение. В Китае—в стране богдыхана, сына солнца и брата луны! Самые разнообразные источники свидетельствуют, что Китай стоит накануне великой катастрофы. „Уже громко стучит революция у портала",—пишет, напр., орган евангелической [illegible]

„Горит Восток зарею новой". Совершающееся в нем политическое обновление раскрепостит его силы, даст могучий толчок росту материальной культуры,—и может быть в результате этого центр тяжести исторического развития передвинется на материк Азии.

В начале прошлого века Англия была фабрикой Европы. К концу его Европа стала фабрикой мира. Теперь Англия, оттесненная индустрией Америки и Германии,—только денежный ящик мирового капитализма. И скоро, может быть, вся Европа отступит пред индустрией Азии, которая от „дряхлости" переходит к новой молодости и готовится превратить богатую, но дряхлеющую Европу в свою банкирскую контору.

Это не далекие, туманные перспективы. Перевороты и изменения, на которые по старому масштабу, требовались бы века, теперь совершаются в десятилетия, даже в годы. История стала торопливой—гораздо более торопливой, чем наша мысль.

* * *

И в то время, как азиатское варварство перерождается в варварство капиталистическое, Северная Америка готовится стать ареной великих исторических движений. Ни одна европейская страна не проделала в течение 19-го века такой поразительной эволюции, как отечество Франклина и Вашингтона.

Свободная демократия, путем восстания завоевавшая свою независимость, была в течение долгого ряда десятилетий самым консервативным фактором мирового развития. Когда европейское хозяйство или европейская политика изнемогали под бременем своих внутренних противоречий, тогда на выручку им приходила

Америка. Она не только поглощала избыточные товары и капиталы, но и давала приют обнищавшему мужику, разорившемуся ремесленнику и безработному пролетарию Европы, этим элементам недовольства и революционных брожений. Страна девственных степей и неисчерпаемых богатств, она стала страною свободных фермеров и громоотводом европейского капитализма. Но она сама пала жертвой своей миссии,—и из „свободной демократии“ стала подножием ног пятиглавой диктатуры Моргана, Рокфеллера, Вандербильда, Гарримэна и Карнеджи. В середине 19-го столетия все национальное богатство Соединенных Штатов оценивалось в каких-нибудь 10 миллиардов долларов, в 1890 г.—в 65 миллиардов, а в 1900—уже в 106 миллиардов долларов. В то время, как 60 лет тому назад на одну семью приходилось только 1.200 долларов, в начале нашего века приходилось уже 5.000 долларов. Достояние нации страшно возросло! Но оно не принадлежит нации. Еще в эпоху гражданской войны богатства Соединенных Штатов были распределены сравнительно равномерно. В 1854 г. молодая демократия насчитывала не более 50 миллионеров, на долю которых приходилось 1 проц. национального капитала. В 1890 г. мы видим уже 31.100 миллионеров, сосредоточивших у себя 56 проц. достояния страны. И, наконец, теперь один процент населения держит в своих руках девяносто девять процентов национального богатства. Архи-буржуазный парижский журнал „Censeur“ вынужден признать, что „в Америке предсказания Карла Маркса относительно экономической эволюции осуществились наиболее полно путем крайней концентрации производства в небольшом числе огромных предприятий и путем крайней концентрации капиталов в руках все более и более уменьшающегося числа лиц“. Страна независимых фермеров стала страной чудовищных трестов и злой безработицы. Из 6 миллионов фермеров треть превратилась в безземельных арендаторов, а участки другой трети отягощены ипотекой. Средний городской слой беднеет и пролетаризуется. С другой стороны, в начале 20-го века появляется в Соединенных Штатах левиафан капиталистической концентрации—стальной трест с капиталом в $2^1/_2$ миллиарда д. Он подчинил себе всю промышленность. Ему принадлежат угольные копи, железные дороги, каналы, области железной руды, заводы для ее обработки, механические и машиностроительные заводы, целый флот океанских пароходов,

золотые, серебряные и медные копи, перья журналистов, мозги ученых, совесть судей и голоса законодателей... Социальные противоположности обострились до последней крайности, и равновесие становится все менее и менее устойчивым.

Ученые экономисты выражали уверенность, что тресты раз навсегда упразднят промышленные кризисы и связанные с ними бедствия,—оказалось, что ученые экономисты ошиблись и на этот раз: неограниченное господство трестов не предупредило октябрьского краха (1907 г.), который разразился на нью-иоркской бирже, а затем перешел на индустрию. Число безработных в настоящее время достигает уже $4^1/_2$ миллионов душ,—и эта голодная и мятежная армия растет со дня на день. Для всякого, кто умеет оценивать явления в их общей связи, ясно, что глубокий промышленный кризис в этой стране режущих контрастов должен неизбежно стать исходным моментом социальных потрясений.

* * *

И, наконец, мы возвращаемся в нашу старую Европу. После франко-прусской войны и подавления парижской Коммуны—в течение четырех десятилетий—она наслаждается „миром“ и „порядком“. Это значит, что дипломатия с величайшими усилиями балансирует на канате европейского равновесия, а потенциальная гражданская война—при величайшем напряжении политических страстей—не вспыхивает за все это время огнем революции. Но в течение этих четырех десятилетий социальное развитие с беспощадным автоматизмом подкапывало все устои „мира“ и „порядка“. Хозяйственное соперничество государств превратилось в борьбу за рынок с мечом в руке. На свои, трудами поколений накопленные, богатства Европа покрыла весь мир щетиною штыков и разбросала пловучие крепости броненосцев по великим пустыням вод. Милитаризм справляет свой дикий шабаш, рождая новые и новые опасности военных столкновений и затем „предупреждая“ их дальнейшим умножением пушек и броненосцев. На ближнем Востоке и на дальнем, на севере Африки и на юге—всюду имеются плоскости острых трений между государствами Европы. Призрак войны не исчезает с политического горизонта ни на час.

Все нации Европы внутренно раскололись на два лагеря, вра-

ждебных друг другу, как нищета и роскошь, как труд и праздность. Мы видим, с какой отчетливостью этот процесс происходит теперь в Англии, в классической стране политического компромисса. Только на-днях здесь совершилось выступление на историческую арену колоссальной Партии Труда, в то время как либерализм и консерватизм исчерпали свое политическое противоречие и знают только одну программу: охранение того, что есть. „Скорее с консерваторами, чем с социалистами!“ сказал недавно либеральный лорд Розбери,—и по своему он совершенно прав.

В Германии обострение социальных противоречий привело к тому, что все партии господствующих классов—от диких помещиков Пруссии до мещанских демократов юга—заключили блок против партии труда. Между этой последней и силами реакции нет более никакого политического буфера.

Во Франции крайнее левое крыло буржуазной демократии в лице „якобинца“ Клемансо, великого низвергателя министерств, взяло в свои руки государственную власть только для того, чтобы сохранить ее во всей ее неприкосновенности, как машину репрессий против рабочих масс. Глубокие, непримиримые, острые противоречия везде. Опасности открытых социальных взрывов—всюду. Горючего материала—горы. И если широко развернется торгово-промышленный кризис, в полосу которого теперь вступил капиталистический мир с Северной Америкой во главе, можно с уверенностью предсказать, что всемирная история развернет перед нами в близком будущем новую, полную драматизма главу.

* * *

Господа реакционеры думают, что психология—самый разрушительный фактор: мысль—вот гадина! Нет ничего ошибочнее. Психика—самая консервативная стихия. Она ленива и любит гипноз рутины. „Великая в обычае есть сила,—говорит Годунов,—привычка людям бич или узда“ („Смерть Иоанна Грозного“). И если б не было мятежных фактов, косность мысли была бы лучшей гарантией порядка.

Но мятежные факты имеют свою внутреннюю логику. Наша ленивая мысль упорствует в их непризнании до последнего часа. Свою самоуверенную ограниченность она принимает за высшую

трезвость. Жалкая! она всегда в конце концов расшибает свой лоб о факты. „Реализм, ограничивающийся кончиком своего носа,—писал когда-то Достоевский,—опаснее самой безумной фантастичности, потому что слеп...“.

Господа реакционеры ошибаются. Если б наша коллективная судьба зависела только от мужества нашей мысли, мы и до сих пор питались бы травой в обществе царя Навуходоносора. Не мысль поставила нас на задние лапы, не она согнала нас в общинные, городские и государственные стада, не она ввела префектов в их священные канцелярии и—да позволено будет прибавить—не она их выведет оттуда.

Большие события—те, которые каменными столбами отмечают повороты исторической дороги,—создаются в результате пересечения больших причин. А эти последние, независимо от нашей воли, слагаются в ходе нашего общественного бытия. И в этом их неопреодолимая сила.

Событий мы не делаем. Самое большее, если мы их предвидим.

Весь мир с изумлением устремил на восток свои взоры в тот момент, когда по нем проносился вихрь потрясающих событий. А многие ли верили в них, когда эти события безмолвно трепетали в социальных недрах, как младенец в чреве матери?

Ныне великие и грозные события дрожат от напряжения в социальных глубинах всего „культурного“ человечества. Кто пытается уловить их общий облик и назвать их по имени, того официальная мудрость считает фантастом. Политическим реализмом она величает холопство мысли перед мусором повседневности.

12 апреля 1908 г.

О смерти и об Эросе.

В воздухе стоял смешанный аромат кофе, табаку и массы человеческих тел. Был второй час ночи. Café d'Harcourt, самое бойкое на St.-Michel, было безобразно переполнено. Вокруг столиков теснились, мешая друг другу локтями и коленями. Проходы были на половину заставлены добавочными стульями. Из театров, cabarets, с улицы, бог знает откуда еще набились сюда студенты, commis, журналисты, девицы квартала—пестрая богема латинского городка. Курили, пили, входили и выходили, толкали

друг друга и не извинялись. Теснота создавала какую-то нелепую физическую интимность. Под ногами лежали кучи древесных опилок — готовились чистить пол к завтрашнему дню. Гризетки переходили от столика к столику походкой своей профессии. Гарсоны в белых передниках, залитых вином и кофе, усталые, но непогрешимые в автоматизме своих движений, бесцеремонно проталкивались среди публики с брезгливым выражением людей, которые каждый день видят одно и то же.

— Как хотите,—произнес совсем еще молодой русский приват-доцент,—но вы слишком уж легко разделались нынче с интеллигенцией, с декадентской литературой, с проблемой пола и со страхом смерти... Так нельзя. Я, положим, филолог, в общественных вопросах дилетант, но все же решительно и раз навсегда отказываюсь себе представить, как это ответственность министерства разрешит проблему пола.

— Да я разве вам это обещал?

Человек пять-шесть русских сгрудились вокруг маленького столика. Всем хотелось принимать участие в разговоре—по крайней мере, ухом. Столик был грязен, кофейная жижа, смешанная с табачным пеплом, стояла на его мраморе круглыми лужицами, окурки и обгоревшие спички валялись кучами в пепельницах, на блюдцах, даже в стаканах.

— Прямо вы этого не сказали, но ведь это вытекает-с. У вас „Жизнь человека“, „Елеазар“, Ведекинд, арцыбашевщина стоят в прямом антагонизме со всеми „платформами“, а особенно с вашей собственной. Либо одно, либо другое. Но ведь это же страшный произвол и натяжка. Насколько я понимаю вас — не только вас лично, но всех вас—вы вовсе не иконоборцы: ни искусства, ни любви вы не отрицаете. Вы не утверждаете—по крайней мере, публично—что политика имеет право на всего человека целиком. Но не станете же вы отрицать, что вопросы пола составляют добрый кусок жизни. И смерть—и смерть тоже составляет добрый кусок жизни. То-есть, мысли о смерти, зловещий отблеск, который она бросает на наши дела, и, наконец, если позволите, просто страх смерти. Декаданс, столь осуждаемое вами искусство современности, знает почти исключительно эти два момента: экстаз двух тел и разлуку тела с душою. Конечно, этим еще не исчерпывается жизнь. Но, как хотите, эти темы тоже чего-нибудь да

стоят... Что вы этому противопоставляете? Расширение бюджетных прав Думы? Извините, но это, т.-е. одно это—жидко. Даже в высшей степени жидко. Прибавьте сюда и всеобщее, равное и даже все обобществления... Не поймите меня, пожалуйста, криво: я всему этому совершенно искренно и горячо сочувствую. И тем не менее, в упор вам говорю: на интемнейших весах моей совести все ваши призывы не уравновешивают загадки смерти. Публично я вам этого, вероятно, не сказал бы, просто, чтоб не показаться смешным; но здесь, да еще в этот поздний час, когда нервы у всех у нас напряжены, обычные автоматические ассоциации ослаблены, и мы становимся внимательнее к собственной внутренней стихии, я отваживаюсь на эту дерзость. То, что мы все, здесь присутствующие, умрем, то, что издохнет все человечество, и то, что лопнет и обратится в труху весь земной шар, это же имеет, чорт возьми, некоторое значение даже рядом с бюджетом посланника в Токио, даже лицом к лицу с вопросом о том, как следует производить и как следует распределять... Поняли?

— Понять-то понял...

— Погодите! Прежде у людей было авторитетнейшее примирение житейского „служения" с уверенностью в неизбежном конце. Это примирение давала вера. А нынче кто или что его даст? Может быть, исторический материализм?

— Может быть...

— Пустяки-с. Исторический материализм в лучшем случае попытается об'яснить происхождение тех или других общественных настроений (эротизм, мистицизм) борьбой разных социальных сил. Хорошо ли он это сделает или плохо, мне сейчас все равно. Но ведь я-то, которому вы преподнесете ваши сомнительные об'яснения, все-таки умру, и все те перспективы, которые развернет предо мною ваш исторический материализм, я, если даже уверую в них, для своего душевного обихода, все-таки вставлю в перспективу моей неизбежной смерти. Я спрашиваю: где же я найду примирение и избавление—не от смерти, конечно, а от психологического раздвоения, ею ежечасно порождаемого? Где? Вне мистики—нигде. Нигде! Это нужно честно признать. Но так как на мистику, на самоубийство разума, я не способен, то обращаюсь к искусству. Оно меня понимает и не отталкивает. Оно

знает мои часы безумной бессонницы, когда кажется, что видишь самое дно бездны небытия. Оно знает тяжкие противоречия моего духа и находит для них звуки и краски... Я понимаю, что это только суррогат. Но вы-то что мне предлагаете? Об'ективный анализ? Аргументы неизбежности? Имманентное развитие-с? Отрицание отрицания? Да ведь этого для меня—не для интеллекта моего, для воли моей—страшно мало. Вы меня с этим психологически, морально, религиозно свяжите! Вы нащупайте в моей душе религиозную петлю, зацепите ее крючком вашего исторического детерминизма, тогда и волоките меня. Я с радостью повлекусь, „Осанна!“ кричать буду. А вы ведь не только не ищите,—вы издеваетесь. „Принимая во внимание резкое повышение учетного процента на нью-йоркской бирже, с одной стороны, а равно консолидацию французской реакции вокруг министерства Клемансо“...—вот все, что вы можете предложить. Этого мало, оскорбительно мало... Да ведь солнце-то потухнет? Я вас спрашиваю: потухнет? Ведь это тоже об'ективный процесс, да еще и почище всякого другого. Вот вам уж и две об'ективности! С одной стороны: учетный процент где-то там, на каком-то клочке какой-то маленькой планеты, а с другой: во всей машине нашего мира пар на исходе...

— Ну, еще, положим, не совсем на исходе, — возразил весело журналист, на которого велась атака.—Garçon, un grogue americain, s'il vous plaît!

— Не сегодня, так через двести тысяч лет. Принципиально это совершенно одно и то же. Важно то, что та социальная об'ективность, которою вы—простите—столь бесцеремонно хотите прикрыть мою личность, сама, как крышкой, придавлена сверху безотраднейшей космической об'ективностью. И глядя на эти две крышки, да еще крепко памятуя, что третьей „крышки“, то-есть личной смерти, ему уже никак не миновать, притом же не через двести тысяч лет, а значительно раньше, господин интеллигент возьмет да и скажет: „Чорт с вами со всеми!“ Наденет шляпу на ухо и уйдет в нехорошее место. Вот вам и нью-йоркский учет! Вот вам и Клемансо-с!

Все рассмеялись.

— Я, с своей стороны,—обратился к журналисту застенчивый белокурый мальчик лет двадцати двух, — хочу сказать вам, если по-

зволите, несколько слов по поводу так называемого „анархизма плоти“, о котором вы сегодня с таким презрением упомянули в вашем реферате... Дело, конечно, не в названии, но я думаю, что это все-таки честная и смелая попытка ответить на огромный и трагический вопрос. Это прежде всего призыв подойти к делу просто, освободиться от совершенно призрачных и тем не менее страшно мучительных противоречий. Если хотите—это новая реабилитация жизни, необходимая время от времени в обществе, которое, как паук, ткет из себя паутину предрассудков и ложной морали. Фельетонисты теперь усердно подбирают примеры излишеств и уродств новой литературы. Как будто всякая борьба—политическая, социальная, религиозная—не создает своих эксцессов. Но ядро-то все-таки здоровое и прогрессивное...

— Господа!—сказал журналист, который после публичного реферата, закончившегося горячими прениями, все еще чувствовал себя, как ядро, выпущенное из пушечного жерла.—Мне в сущности невозможно принять сражение на той почве, которую вы сейчас избираете. Не угодно ли: от меня требуют, чтоб я мимоходом создал такое вероучение, которое помогло бы интеллигенту преодолеть скорлупу своей индивидуальности, осилить страх смерти и претенциозный скептицизм, которое мистически связало бы его „бессознательное“, душу его души, с нынешней великой эпохой. Но ведь это же—извините, пожалуйста,—прямое издевательство над моей точкой зрения. Это все равно, как если бы я прослушал научный реферат об историческом происхождении библии и затем потребовал, чтоб докладчик определил мне на основании Апокалипсиса дату второго пришествия. Mais ce n'est pas mon métier, messieurs, мог бы я вам сказать,—не моя профессия, только и всего. Однако, я попробую—не возразить вам, ибо это невозможно—а противопоставить вашему самочувствию свое самочувствие... Начнем так. Вы говорите, что без мистики или какого-либо суррогата ее обойтись невозможно. Однако, смотрите: мы обходимся. Нас сотни тысяч, миллионы, большие миллионы... Мы растем в числе каждый день. Прошу понять: мистика нам просто не нужна. По всему складу наших понятий и наших страстей—не можем, не хотим, не согласны и не способны верить в киевскую ведьму. А вопрос—это и вы знаете—в конце-концов сводится именно к ней. Вон г. Бердяев начал с больших мистических высот, а кончил

все-таки верой в ведьму на помеле и с хвостом, и нынче вместе с чиновником Лебедевым (помните, у Достоевского?) убежденно твердит, что неверие в ведьму „есть французская мысль, есть легкая мысль". А вы, почтеннейший профессор, посредине застряли: разум тянет вас к нам, а чувством вы—с Лебедевым...

— Позвольте,—перебил приват-доцент, как бы сразу овладев какой-то мыслью,—я допускаю, что вам мистику заменяет борьба, азарт ее, пыл ее, порыв и натиск. Допускаю. Но тому, новому человеку, которому вы не передадите в наследство вашей борьбы,—ему как быть? Мысль у него будет свободна, душа безмятежна, досуга достаточно. Вдруг возьмет, да и спросит, а дальше что? и, не найдя ответа, возвратит вам „входной билет".

— Во-первых, вы меня напрасно изволили прервать. Во вторых, вы весьма неискусно строите будущего человека по образу и подобию своему. В-третьих, скажу вам откровенно: самочувствие будущего человека не причинило мне еще ни одной бессонной ночи. Пусть он сам устраивает порядок у себя внутри, с нас довольно и того, что мы передали ему хорошее хозяйство извне. Сейчас-то вопрос во всяком случае не в этом. Дело в том, что вы или, вернее, те, с кем вы не смеете соглашаться, отказываются верить в самую возможность пришествия будущего человека без костылей мистики. Сознательно или бессознательно вы повторяете Ренана. „С помощью химер,—говорит он где-то,—гориллу удалось побудить к удивительным нравственным усилиям; когда не станет химер, исчезнет и та искусственная энергия, которую они вызывали". На вашем языке это значит, что, испугавшись охлаждения солнца, человек наденет мозги на бекрень и уйдет в скверное место. Но ведь это-то именно и есть клевета на человека. Здесь-то и проявляется цинизм маленького умственного бонвивана, который смеет думать, что только фальшивые приманки и наживки на уде истории могут спасти человечество от рецидива дикости. В этом брезгливом социальном вигилизме, дополненном портативной мистикой и эротикой—а у пошехонских пессимистов просто клубничкой с разговорами,—я вижу не развитие от человека к сверх-человеку, а эволюцию вспять, от мещанина—к горилле, хотя бы и философствующей. И поруку дальнейшего развития—это раз навсегда!—мы ищем и находим не в

переживаниях отдельной души, а в неотразимом, глубоко реалистическом, от всяких химер свободном напоре масс!

...Общественная жизнь есть жизнь практическая по существу,— сказал величайший материалист прошлого века.—Все таинственное, все то, что ведет теорию к мистицизму, находит рациональное решение в человеческой практике". И с другой стороны, крупнейший индивидуалист-декадент подошел к той же мысли с противоположного конца: „новейшее, шумливое, торгующее временем, гордое собою, глупо-гордое трудолюбие,—говорит он,— более всего прочего воспитывает и приуготовляет именно к неверию". Поймите, ведь только досужее, уставшее от бездействия суб'ективное сознание конструирует „неразрешимый конфликт" между социальной повинностью и повинностью смерти. Общественная практика тут противоречия не знает, и мы видим, как из века в век старшие поколения расчищают дорогу для младших, для еще не пришедших. Мы хотим это инстинктивное творчество пропитать напряженным сознанием. Не потому, что этого требует бог, или мораль, или любовь к грядущим поколениям,—а потому, что это украшает, и обогащает, и осмысливает нашу собственную жизнь. Но тут-то и начинается, по вашему, трагедия: разрыв суб'ективного с об'ективным, восстание сознавшей себя личности против общественного тягла. Верно ли? Для всех ли верно? Для многих ли верно? Оглянитесь кругом, говорю вам снова: вас—горсть, а нам—несть числа...

...Реалистическая активность и изнывающая от бездействия мистичность! Эта антитеза подтверждается на классах, группах, на отдельных лицах. Скажу грубо, в нашу эпоху человек сидячего образа жизни (т.-е. во всех смыслах сидячего), если он не патентованное бревно, непременно кончает расстройством идейного пищеварения. Только широкая практика, активность, только воля в действии может обеспечить правильный душевный бюджет. Позвольте наскоро параболу или притчу. Было тихо и недвижно в воздухе, паруса висели безжизненно, размышляли над своим назначением и роптали на бесцельность мироздания. Но подул сильный ветер и напряг паруса. И вот они уже больше не умствовали по поводу своего назначения, а радостно осуществляли его и уносили корабль в открытое время. Парабола моя, может быть, плоха, да мысль хороша.

О, разрешите мне загадку жизни,
Древнюю, полную муки загадку!—
Скажите мне, что есть человек?

спрашивает пассивный созерцатель, воля которого висит бесцельно, как парус во время штиля.

Откуда пришел он? Куда пойдет?
И кто там над нами на звездах живет?
. . . . . .
. . . . . .
И дурак ожидает ответа,

говорит о нем Гейне... Но я не досказал притчи. Среди парусов были дырявые—от природы или от времени, это все равно. Буря свистала в их отверстиях, но они не напрягались. Злобствуя на собственную ненужность, они от резонерства и жалоб перешли к циническому мирохульству. А это грех смертный, иже не простится во-век!..

...Вы берете этих душевно-дырявых под свою защиту. Вы говорите, что мы им ничего не даем. Что современное искусство, на которое мы нападаем, дает им хоть суррогат веры. Если хотите, это верно: в импрессионизме, несмело мистическом, на что-то намекающем, „религиозные“ (т.-е. по-просту видовые, социальные) инстинкты наслаждаются сами собою, не ища проявления во вне. Особая мастурбация души! Это искусство не только потакает социальному безволию интеллигенции, но и систематически усиливает его... В одном вышедшем на-днях немецком философском памфлете я встретил такое приблизительно замечание: „Искусство почти безнравственно—как опиум. Оно доставляет духу мимолетное удовлетворение и оскопляет его по отношению к постулатам реального мира, из них же первый—удовлетворение миром в его реальности“. По отношению к современной литературе это убийственно верно. Она спиною стоит к большому реальному миру и, вместо удовлетворения им в его реальности, сеет лишь безответственную брезгливость к нему. В ней есть какой-то расслабляющий аристократизм, как в Версилове, который немощно жаловался, что действительность всегда попахивает сапогом... Под удовлетворением реальностью сущего вы, конечно, не поймете удовлетворения сущим. Наоборот, совершенно и абсолютно наоборот: великий и настойчивый протест против сущего возможен

только на почве безусловного признания мира в его неотразимой реальности. И с другой стороны: мистическое самовознесение над миром означает в действительности примирение с сущим во всем его реальном безобразии. И говорю вам от глубины сердца: когда скверно пахнущий сапог действительности растирает в порошок философские и эстетические дисциплины не от мира сего, я ничего не испытываю, кроме злейшего злорадства. Литературы вашей не приемлю: не потому, что она символична, не потому, что она импрессионистична, не потому, что она мистична, даже не потому, наконец, что в большинстве своем она плоха,—но потому, что она заражена проказой безнадежности, потому, что в своей злобствующей безысходности она—хула, подловатая, трусливая хула на суверенный Сапог действительности (с прописной буквы произношу сапог),—не на сущее, пред которым она в грязи волочится, но на реальное, на действительное, т.-е. на само человечество в его будущих победах над собою, на его великий завтрашний день! Вот почему в лучшие мои часы, когда я поднимаюсь над самим собою, над российским интеллигентиком третьедумских ид, когда я приобщаюсь мыслью и чувством к безыменному творческому упорству миллионов, я не приемлю—слышите: не приемлю—ни одной капли вашего литературного опиума...

... Я знаю, я знаю, что можно возразить: какое, мол, мне дело до человечества и до его завтрашнего дня, когда я, человек, может быть, уж сегодня издохну? Ведь это же и есть вся мудрость скептицизма и вся похвальба состоящего у него в молотобойцах цинизма! И знаете: пир, истинный пир для моего злорадства слышать мистический визг собак, ошпаренных горячим страхом смерти,—и думать: а все-таки издохнете! Душу жизни вы оплевать хотите, потому что смерти боитесь,—и все-таки издохнете!

— Злорадство—не ответ....—проворчал приват-доцент.

— А кто вам, голубчик, сказал, что я намерен им отвечать? Пусть их хоронят свою падаль. Мы не нуждаемся в них. Поняли: не нуждаемся. Этой-то уверенностью мы и горды, что прекрасно обойдемся без них!

Все почувствовали, что разговор уперся в тупик,—курили и молчали.

— А мне вы все-таки не ответили...—прервал стеснительное молчание бледнолицый юноша.

— Ах да, это по поводу „анархизма плоти“? С ним, знаете, то же, что с анархизмом вообще: Er glaubt zu schieben und er wird geschoben: думает, что двигает, а между тем двигают его. Он мило воображает себя беспощадным, разрушительным. Меж тем он рабски копирует то, что есть. Хозяйственной анархии, как факту, он противопоставляет хозяйственную анархию, как идеал. И точно так же—„анархизм плоти“. Подумаешь, невесть какая смелость—отрицание морали, эстетики, даже гигиены любви. Но ведь это просто скверная копия скверной натуры...

Входная дверь завертелась, и в туго набитый зал вдвинулась целая стая гризеток с лицами улыбающихся мумий, в платьях, похожих на цветные вывески, наброшенные на голые тела. Одна отделилась и медленно протиснулась к русскому столу. Долго и равнодушно следила за звуками чужой речи и равнодушно отошла.

— Вот эта самая девица,—вслед ей сказал журналист,—и есть подлинная, хотя и подневольная жрица анархизма плоти, неотразимая учительница половой морали. Я не играю парадоксами, господа, и самая мысль эта не сейчас мне впервые в голову пришла. Где учится юноша искусству любви? У них. Там он собирает первые неизгладимые, неугасимые впечатления, там он научается брать любовь без всяких психологических обязательств—не к той, к другой, а к самому себе,—там формируется, если позволите так сказать, его половая личность. А затем он несет с собою эту атмосферу гризетки всюду,—и его возлюбленная или его жена усваивает в его школе манеру, приемы и мораль гризетки, если она не усвоила всего этого уже от его предшественника.

... Фридрих Ницше, ваш коллега по филологии,—обратился он к приват-доценту,—где-то сказал: „католицизм дал Эросу выпить яду: он не умер от этого, но превратился в порок“. Что же делают ваши модернисты? Они отрицают то, что официальный католицизм взял под свою защиту: единобрачие по гроссбуху, за подписом и печатью, закономерное производство чад по узаконенному патенту,—это они отрицают. Что же они утверждают? Может быть, старого, жизнерадостного, не сомневающегося в себе Эроса (нотабене: если такой был)? Никогда! Их нынешний Эрос прошел сквозь строй средних веков. Его отравляли предрассудками аскетизма, наконец, просто морили работой, скверно кормили и привили ему рахит, золотуху и худосочие... Уморить его не уморили,

но превратили в порок. Вот этот-то отравленный средневековьем, побывавший во всех лупанарах и больницах Эрос и есть их несчастный бог!

— Простите, пожалуйста,—перебил юноша, слушавший с болезненным вниманием,—вы сейчас рассуждаете, мне кажется, как профессиональный моралист. Вместе с официальными инспекторами наших душ вы устанавливаете, что есть добродетель и что есть порок, а затем говорите: вот вам устав о половом благочинии, сообразно с сим поступайте. Это, как угодно, тоже не очень смело и не очень оригинально.

Юноша покраснел, все чуть-чуть улыбнулись.

— Очевидно, я очень дурно выразил свою мысль,—мягко сказал журналист,—если вы меня в такой степени превратно поняли. То, что мне так противно в нашей нынешней литературе, так это именно ее морализирование—хотя бы и наизнанку. Анархизм плоти, арцыбашевщина—ведь это сплошное и надоедливое поучение: не бойтесь, не сомневайтесь, не стыдитесь, не стесняйтесь, берите, где можете... А раз морализированье, я имею право спросить о принципе его?

— Принцип: свобода и гармония личности.

— Вот-вот: свобода и гармония. Я мог бы прицраться и сказать, что это бессодержательно. Ибо что такое свобода и что такое гармония? Но я принимаю вашу формулу. И именно стоя на этой точке зрения, я считаю себя вправе утверждать, что санинщина есть самое преступное обворовывание личности... Гармонии хотите вы? Умеете ли вы эту вашу тоску по личной гармонии вставить в социальную перспективу или нет, но вы должны себе сказать, что гармония без полноты, без сохранения всего благоприобретенного нами в муках исторического развития, гармония путем операционного устранения противоречий, путем психологического опрощения абсолютно неприемлема, если б она даже и не была безнадежной утопией.

Dans le véritable amour c'est l'âme qui enveloppe le corps. В истинной любви душа обволакивает тело... На стебле половой любви выросли такие психологические цветы, от которых мы не хотим и не смеем отказаться. Ибо иначе получим „гармонию" скотного двора.

— La séance est close, messieurs! (Заседание закрыто, господа)!—

иронически обратился лакей к русскому столику, указывая на почти опустевший зал и потушенные в разных углах лампы. A demain, s'il vous plaît... До завтрашнего дня!

6 мая 1908 г.

Новогодний разговор об искусстве.

Вена. Herrengasse. Кафэ Централь. Silvesterabend. (Вечер под новый год). Все залы переполнены. Огни, шум, дамские шляпы, загнанные кельнеры, пунш и грог. Prosit Neujahr!

Несколько депутатов играют за длинным столом в „тарок". Глядя на этих людей, никто не сказал бы, что на их плечах тяготеет бремя государственных устоев. Они играют в карты каждый вечер и в наступлении нового года не видят причины нарушать заведенный порядок... Рядом группа журналистов бульварной прессы с дамами, одетыми только наполовину. Недопитые стаканы вина, остроты по очереди и благодарный смех женщин правильными залпами. Сутолока. Входят и выходят. Prosit Neujahr! Все хотят чем-нибудь отметить тот факт, что земля стала старше на 365 дней...

В углу подле фонтана, который не действует, сидели: немец-врач, русский журналист, русский эмигрант-семидесятник, художница-венгерка и русская музыкантша. Сидели уже целый час, разговор то расширялся, то дробился, скользнул по турецкому парламенту, задержался на время над развалинами Мессины и, сделав еще два-три зигзага, остановился на живописи. Спросили друг друга про выставку русских художников.

— Боже мой!—воскликнул доктор, обращаясь к русским собеседникам,—что же вы нам дали, господа? Вы так многое пережили у себя за последние годы, в вашей удивительной стране,—кому же и обновлять искусство, как не вам? Признаюсь, я шел в это несуразное здание на Karlsplatz с великим ожиданием. И что же? Вы принесли нам то же самое, что мы видим у себя ежегодно на Сецессион,—только в меньшем количестве и, простите, худшего качества. На всей вашей выставке нет ничего вашего, кроме разве пары не очень значительных рисунков Билибина Разве не так?

— Совершенно присоединяюсь!—поддержал доктора эмигрант.— Судя по газетам, у нас нынче о „национальном начале“ не только реферируют на либеральных собраниях, но и весьма назойливо чирикают во всех декадентских кабачках. А в результате—интернациональнейшие продукты ниже среднего рыночного качества... Самоцельная колористика, внутренне-пустой импрессионизм, притом в ребяческом возрасте, притом без веры, ибо все заимствовано. Замечательно! Родина импрессионизма и стилизации—Париж: не только мы, русские, но и вы, немцы, питались и питаетесь французскими внушениями. Между тем, нигде импрессионизм не занимает такого скромного угла в искусстве, как во Франции. Там он почти не вошел в обиход. А в каком-нибудь Шарлоттенбурге bei Berlin вы в последнюю пивную вынуждены теперь входить через стилизованную дверь. Почему так? Да потому, что немцы несравненно беднее французов эстетической культурой, художественными традициями, консерватизмом форм. И сила сопротивления у них меньше. А из нас, русских, в этом отношении и вовсе хоть веревки вей. „Я в Германии—немец, писал некогда Достоевский о русском интеллигенте, во Франции—француз, с древним греком—грек, и, тем самым, настоящий русский и наиболее служу России“. Что-то в этом роде... Но Достоевский фатально ошибся, как и все наши самобытники. Та универсальная личность, которая ему мерещилась, оказалась только исторической безличностью. И это вполне отчетливо сказалось, когда дрогнул и стал распадаться на куски старый сплошной быт... Пришло время интеллигенту выявить, наконец, свою национальную физиономию, но — увы!—она оказалась точно грифельная доска, вкривь и вкось покрытая готовыми чужеземными письменами... Я, как вы знаете, тридцать лет живу за-границей и неизменно наблюдаю русскую интеллигенцию со стороны. Вот мой несокрушимейший вывод: поздно пришла, матушка! Не создать ей национальной физиономии—ни в какой области.

При последних словах старый эмигрант перешел с немецкой речи на русскую.

— Струве, к примеру, теперь трубит в рог славянофильства,— повернулся он к журналисту,—а чуть-чуть присмотреться: рабски копирует немецких национал-либералов; только и всей разницы, что готический алфавит заменяет кириллицей... Бенуа требует,

чтоб питерский cabaret назвать не cabaret и не Ueberbrettl, а старым хорошим русским словом балаган, и клянется, что стоит произвести эту национальную реформу, и—тогда пойдет уж музыка не та...

Журналист утвердительно кивнул головою. Музыкантша сделала движение, как бы желая что-то сказать, но удержалась. Доктор пососал свою виргинию и неопределенно поморщил лоб: видно было, что он не уловил мысли.

— Тоже и на этой выставке. Даже на Рерихе с его славянскими примитивами национальность сидит, как картонная маска, под которой чувствуется декадент-космополит. О других и говорить нечего!..

— А все же,—начал доктор,—на выставке резко выступает одна, если хотите, национальная черта вашей интеллигенции: ее крайняя нервная расшатанность. Это—для меня, как для психиатра по специальности, неисчерпаемый материал. Я со внимательным удивлением останавливался возле многих картин. Один Анисфельд с его синей статуей чего стоит! Затем господа Якулов, Милиоти... Филистер пожмет плечами и скажет: „Этот человек развел большое ведро синьки и вымазал ею огромную статую без головы. Какая его цель? Очевидно: épater le bourgeois, сшибить меня с ног!“ Однако, это вздор. Я не поклонник художественного творчества вашего Анисфельда, но я скажу: причину его злоупотребления синькой нужно искать не в его злой воле, а в его ненормальном зрительном нерве. Он так видит, вот и все. И если он имеет поклонников, значит его болезнь типична. Кто знает: может быть, в этой ненормальности—источник новых эстетических откровений? Предрассудок—думать, будто наш глаз неизменен; он развивается путем отбора целесообразных ненормальностей. Весь вопрос лишь в том, находится ли данная ненормальность зрительного нерва на большой дороге нашей психофизической эволюции или в стороне от нее?

— Позвольте, доктор,—запротестовала венгерка,—вы ведь попросту сводите художественную критику к невропатологии!

— Смею думать, что к выгоде для обеих,—отозвался врач.— Возьмите импрессионистов: поразительные, подчас нестерпимые сочетания красок у одних; столь же поразительная колористическая скупость у других. Вы знаете, что кроется под этим? Даль-

тонизм, слепота по отношению к краскам! Не покачивайте иронически головой... Правда, этот вопрос сравнительно мало освещен; но во всех тех случаях, где мне лично удавалось исследовать, я всегда открывал органическую или функциональную ненормальность глаза или уха, как источник новых художественных форм и эстетических переживаний. В сущности развитие всякого искусства—заметьте это—идет по пути закрепления и обобщения счастливых индивидуальных ненормальностей.

— Значит, и наши с вами глаза, доктор, поражены дальтонизмом?

— Поскольку соответственные колористические приемы завоевывают наше признание—несомненно. В той или другой степени и форме. Не нужно пугаться слов: ненормальность становится нормой, когда ее подхватывает поток развития и закрепляет в общую собственность.

— Может быть, все это и верно,—впервые отозвался журналист,—но только ваша теория так же мало объясняет эволюцию живописи, как и химия, дающая формулы декадентских красок. Вы оставляете без ответа основной вопрос: почему именно в нынешнее время восторжествовал „импрессионистский“ способ восприятия окрашенных поверхностей? или, говоря вашими словами: почему укрепились именно эти, а не другие ненормальности? Ответ придется искать в социальной обстановке, в условиях исторического развития; не в структуре глаза, а в структуре общества. И тут я скажу не колеблясь: импрессионизм с его красочными контрастами, как и с его колористической анемией был бы немыслим вне культуры больших городов. Для этой живописи необходимы кафэ, кабарэ, сигарный дым, наконец, превращение ночи в день, благодаря электрическому свету, умерщвляющему все краски. Мужик этого искусства не поймет!.. Вы скажете, что он никакого не поймет? Допустим. Возьмем образованного, возьмем гениального мужика—нашего Толстого. Я не знаю строения его глаза, но я знаю строение его души—и я скажу: от этого искусства он отвернется... Если б вы даже неопровержимо доказали мне, что у русской интеллигенции в нервных центрах какие-нибудь крупные нехватки, или что у нее ненормальные глаза и уши, это меня еще ничему не научило бы в таких вопросах, как внезапная вспышка эротического эстетизма, как творчество Андреева,

или хотя бы тех же Анисфельда с Якуловым. Брать интеллигенцию нужно не за уши,—хотя, может быть, и за уши ее не мешает взять!—а за душу. Душа же у ней общественная, исторической судьбой обусловленная... Даже наши сновидения черпают свое содержание из социальной среды: сапожник видит во сне колодку, а палач—веревку. Тем более „сновидения“ поэзии и живописи!..

Столкнулись две точки зрения: психо-биологическая и социально-историческая, и каждая требовала для себя господства, не признавая соподчинения. Дальнейший спор становился неизбежно бесплодным и потому раздражающим. И, как всегда, первыми поняли это своим внутренним умом женщины, почти не принимавшие участия в споре—тоже, как всегда почти.

— А вы были на художественной выставке?—спросила музыкантша журналиста.

— Нет! И без крайней служебной обязанности не пойду.

— Почему так?

— Да, как хотите, посещение художественных выставок есть страшное насилие над собою. В этом способе эстетического наслаждения сказывается страшное казарменно-капиталистическое варварство. Уже каждая отдельная картина,—продолжал журналист, полушутя, полусерьезно,—включает в себе целый ряд внутренних эстетических противоречий, тем более—выставка... Вы с этим не согласны? Но возьмите ландшафт—что это такое? Кусок природы, произвольно отрезанный, заключенный в раму и повешенный на стену. Между этими элементами: природой, холстом, рамой и стеной—связь совершенно механическая: картина не может быть бесконечной, традиции и практические соображения упрочили за ней четырехугольную форму; чтоб она не мялась и не коробилась, ее заключают в раму; чтоб ей не лежать на полу, вбивают в стену гвоздь, привязывают к нему веревку и на этой веревке подвешивают картину; потом, когда завешают все стены—иногда в два и три ряда,—называют это картинной галлереей или художественной выставкой. А мы обязаны все это—ландшафты, жанры, рамы, веревки и гвозди—впитывать в себя залпом...

— Ну, уж это похоже на толстовскую критику оперы...

— Чего же вы собственно хотите?—спросила художница.—Упразднения живописи? или только—выставок? или гвоздей и веревок?

— И более, и менее того... От толстовского рационализма я очень далек... А хочу я, чтоб живопись отказалась от своего абсолютизма и восстановила свою органическую связь с архитектурой и скульптурой, от которых она некогда обособилась. Не по ошибке обособилась, о нет! Она совершила с того времени огромную и поучительную экскурсию, завоевала ландшафт, стала внутренне-подвижной, интимной, развила поразительную технику. Теперь, обогащенная всеми этими дарами, она должна вернуться в лоно матери своей, архитектуры... Я хочу, чтоб картина не веревкой, а художественным смыслом своим была связана со стенами, с куполом—с назначением здания—с характером комнаты... а не висела бы, как шляпа на вешалке. Картинные галлереи, эти концентрационные лагери красок и красоты служат только уродливым дополнением повседневной бескрасочности, некрасивости. Простите за сравнение, на первый взгляд, крайне грубое,—но я невольно обращаюсь к нему мыслью. Наша культура знает еще другого рода концентрационные лагери: здания, где сосредоточены ласки. Туда люди прибегают время от времени, отягощенные любовью, и платят за вход,—как мы бежим на выставки, отягощенные потребностью красок и форм. Час концентрированной любви, час концентрированной красоты. Такое уродливое скопление картин, статуй—эпох, стилей, красок, замыслов, настроений—могло создать только наше проклятое время серых кубических домов, фабричного дыму и черных цилиндров. Если б на асфальте наших улиц росли цветы, если б тропические птицы садились на железные балконы наших домов, если б изумрудные волны плескались у наших окон, если б солнце по вечерам погружалось в море, а не пряталось за вывеску Гернгросса,—картинные галлереи были бы невозможны... Я не зову вспять, о нет! Ни цветов, ни птиц на асфальте—ничего этого нет и не будет. И от асфальта цивилизации мы тоже не откажемся, чего безнадежно требует Толстой. Но у нас остается еще другая возможность: бороться за великую синтетическую красоту будущего... Мы стерли первобытные богатства красок и форм для того, чтобы заменить их новыми, „искусственными“—по моему глубокому убеждению несравненно более совершенными. Но этой новой красоты сегодня еще нет; она рассеяна во фрагментах, осколках и намеках. И я стою на том, что кусок природы, вставленный в деревянную ра-

му, покрытую позолотой, есть только временный и грубый суррогат.

— Но позвольте, позвольте... Не произвольны ли ваши построения? Вы отвергаете то, что есть,—где вы видите элементы нового искусства, эти ваши фрагменты и намеки?

— Везде! Что такое импрессионизм? Последнее слово „самостоятельной", т.-е. на стену повешенной живописи. По методу импрессионизм—та же мозаика, только не из цветных камешков, а из колористических пятен и штрихов. Убивая линии и очертания, разлагая краски на составные части, новое искусство наносит смертельный удар самостоятельной картине и вместе с тем открывает живописи выход к архитектуре. Я не буду называть целый ряд импрессионистов, которых именно новая техника толкнула на путь декоративной живописи: вы их знаете лучше меня. Но вот вам те же Анисфельды, Милиоти, Крымовы: ведь все они тоскуют по декоративным целям, по категорическим императивам архитектуры. Вот „ноктюрн" в зеленом. Вот „доисторический ландшафт"... Это не картины—как не картина стеклянный осколок окна готической церкви. Это просто кусок холста, на котором художник пробовал разные сочетания красок; это модель для купола, может быть, для оконной шторы... Вы скажете, что эти художники не указ. Согласен. Но вот вам имя большое и бесспорное: Тэрнер (Turner). Я снова и снова смотрел его несколько месяцев тому назад в Лондоне, в Tate gallery. Его „Вечерняя звезда", его „Ватерлоо"—это не картины, а волны нежнейших красок, озаренных таинственным светом. Линий нет. Все предметы в золотом тумане. Для картины Тэрнер слишком мало материален, он ждет и ищет благородной архитектурной оправы. По моему крайнему суждению Тэрнер—разрушитель самостоятельной живописи, как Вагнер—разрушитель „абсолютной" музыки...

— Отлично,—сказал доктор, который спокойно сосал виргинию, как бы предвкушая удар, который он нанесет.—А знаете ли вы—и уж это факт, несомненно установленный,—что Тэрнер был астигматик: линии для него не существовали, только окрашенные поверхности... Вот и опять ненормальность глаза, как основа художнической индивидуальности!

— Это меня не касается, доктор... Передо мной Тэрнер на полотне—и я наслаждаюсь им. Значит, есть что-то общее между

мною и им. Что-то вне Тэрнера и его болезни. Что-то вне-личное, социальное. Какая-то общественно-эстетическая связь.

— А вы сами не... астигматик?

— Н-нет... кажется.

— Извините, я в этом не уверен. Приходите завтра ко мне, и я исследую ваш глаз.

Все рассмеялись. Доктор взял реванш, а разговор, накренившийся было на бок, восстановил свое равновесие.

— В словах моего друга много парадоксального,—сказал, улыбаясь, старый эмигрант,—но журналисту это можно простить. Однако, основная его мысль кажется мне совершенно правильной. Синтетическое искусство будущего! Красота, не запертая в особых учреждениях, а проникающая все наше бытие. Благородное сочетание природы, архитектуры и живописи. Новые сисситии, как у спартанцев, но в условиях, обогащенных всеми чудесами техники. Музыка, как аккомпанимент мышления и делания. Жизнь—на форуме,—как искусство, как высшее творчество...

... Но, господа, синтетическая красота мыслима лишь на основе синтетической общественной правды. Человек должен стать коллективным кузнецом своей исторической судьбы. Тогда он сумеет сбросить главную тяжесть труда на спины металлических рабов, овладеет стихией бессознательного в своей собственной душе и сосредоточит все свои силы на творчестве новых прекрасных скульптурных форм сотрудничества, любви, братства, общественности... Досуг нужен человеку, „право на леность!“

... Господа! Выпьем за этого беспечного, счастливого, гениального ленивца будущего! Prosit Neujahr, друзья мои!

30 декабря ст. ст. 1908 г.

Эклектический Санхо-Панса и его мистический оруженосец Дон-Кихот.

Я недавно прочитал в одной русской газете, что нынче реализм окончательно упразднен, и если сохранились жалкие остатки, так это лишь на задворках, в марксистских брошюрах. Ну что-ж, упразднен, так упразднен. Вон господин Кузмин законы естества упразднил, и то мироздание не свихнулось со своих основ,—а тут ведь упразднена только материалистическая философия, значит,

отчаиваться пока нет оснований. Но кем собственно упразднен реализм, этого автор не хотел открыть. Про себя же самого мимоходом признался, что с мистиками чувствует себя позитивистом, с позитивистами—мистиком; с декадентами тоскует по натуралистам, от натуралистов всегда хочет бежать к декадентам. Значит, человек чувствует себя в высшей степени налегке. В давно прошедшие времена (т.-е. месяцев двадцать-тридцать тому назад) такому господину можно было бы сказать: „Да ведь это зовется беспринципностью и хвастать тут, милый человек, решительно нечем". Но нынче этими „жалкими словами" никого не проймешь. Принципиальность тоже сослана на задворки, вместе с остатками реализма. Причем опять-таки не принято выяснять, идет ли речь просто о временной административной ссылке на географические задворки или о ссылке, так сказать, „духовной" и совершенно безвозвратной. Даже самый вопрос этот почитается в высокой степени неприличным, ибо он будит некоторые неприятные воспоминания, скребет совесть и рождает чувство неуверенности... А ничто так не ценится господами, кокетливо гуляющими налегке, как душевный покой. Было бы непозволительной наивностью думать, что их колебания между позитивистами и мистиками порождены смятением ищущей души. Ни в малой мере. Кто ищет, тот никогда не хвастает тем, что ничего не нашел. А эти поистине имеют, что надо. В тепловатой водице своего равнодушия они растворили горсть позитивизма, щепотку мистики, горсть скептицизма, немножко эстетики, даже немножко цинизма,—и больше всего они боятся, чтобы какой-нибудь грубый внешний толчок не вывел их из состояния равновесия и не расплескал бы до дна их нищенскую эклектическую жижицу.

Они в сущности очень трусливы, эти господа, заучивающие перед зеркалом гримасу презрительного самодовольства. В самой глубине их душ (значит, не на очень большой глубине) гнездится ноющий страх пред реалистическими задворками. Оттуда всегда можно ждать огромных, фатальных неприятностей.

Вы знаете, почему они так торопятся умалить и унизить вчерашний день? Именно потому, что боятся завтрашнего. Они трусы, эти эклектики. Они завидуют даже мистикам, несмотря на то, что так покровительственно хлопают их по плечу. И зависть их была бы несравненно жгучее, если б сами мистики не были сделаны из

такого ненадежного материала. Но в том-то и дело, что наши мистики—это только позитивисты, отчаявшиеся в своем вульгарном позитивизме, и потому напрасно стали бы вы у них искать настоящего мистического нутра.

Какой-то остроумный француз назвал Генриха Гейне romantique defroqué, так сказать, романтик-расстрига. Это замечательно метко. И вы на каждом шагу видите в гейневской лирике, как скептик внезапно обрывает романтика и бесцеремонно показывает ему язык. Les proportions gardées, т.-е. при совсем иных пропорциях, с нашим нынешним мистиком происходит нечто похожее. Он не мистик, а позитивист-расстрига. Поэтому с ним на каждом шагу бывают неприятнейшие духовные эпизоды, и не раз в моменты высших „откровений“ его старый не перегоревший позитивизм дразнит его высунутым наружу языком.

...Эти две фигуры: трусливо-высокомерный эклектик и „гениально“ взбалмошный мистик представляют собою нашу новейшую варьяцию на тему Санхо-Панса и Дон-Кихота. Но—увы!—как радикально переменились их роли. Хозяин теперь Санхо, а Дон-Кихот при нем для поручений,—что-то среднее между пророком и шутом.

18 августа 1908 г.

Аристотель и Часослов.

Паровой цыпленок—всем бы цыпленок: и бегает, и клюет, и пищит. Но не плодится. А не плодится, потому что души в нем нет. Настоящей душой снабдить цыпленка может только наседка, когда все ее куриные мысли и чувства вместе с теплом от нее в яйцо идут. Паровой же цыпленок—машинная тварь: температура в нем есть, а совести нет. Потому и не плодится. В этом психофизическом обстоятельстве огромной важности (см. у Успенского „Паровой цыпленок“) кроется, повидимому, разгадка фатального бесплодия отечественных мистиков машинно-интеллигентской фабрикации.

У всех больших религиозных новаторов и реформаторов была связь с великой наседкой—массой. Ее органическим теплом согревались их видения, обличения и пророчества. В новых догматах находили свое выражение уже назревшие потребности коллективной души. И лишь в том случае новые религиозные учения вхо-

дили живой силой в историю, если уже в самой колыбели своей они были обвеяны животворящим дыханием масс. Между массовой душой и между личной душой пророка та же материнско-дочерняя связь, что между настоящей наседкой и настоящим, не машинным цыпленком: „все мысли ее из ейной души в цыплячью душу идут, и цыпленок тоже принимает ейные мысли и заботы“... Происходило это в те давно прошедшие времена, когда и прогрессивные задачи искали для себя религиозной оболочки.

Но если хоть бегло обозреть происхождение нашего „нового религиозного сознания“, то сразу станет ясно, что оно шло по совершенно другому, вернее сказать, противоположному пути... Интеллигентская мистика есть продукт двух прискорбных исторических обстоятельств: во-первых, разрыва между малой и большой душой, во-вторых, великого перепуга малой души. Перепуга перед тем „стоглавым, безмозглым и злым чудовищем, которое толпой зовется“...

Стихийного религиозного творчества, которое черпает из глубокого колодца души народной,—это в нашу-то эпоху!—придет ли кому в голову искать у гг. Мережковского, Минского, Булгакова и Бердяева? Здесь все надумано, рассчитано, умышленно. Здесь вера индивидуалистична, условна, хрупка, словесна, целиком состоит из эстетических и филологических комбинаций, греческих цитат, литературных аллегорий, ницшеанских афоризмов. У одного работа художественнее, у другого—ремесленнее, но у всех, если говорить с Шекспиром, „на часть ума—три части трусости“.

Их мистика не только индивидуалистична, но и индивидуальна. У каждого своя собственная система—вечной абсолютной божественной правды. Ее содержание зависит от того пути, каким каждый из них шел, и представляет что-то в роде литературно-философского дневника, не очень интимного и не очень искреннего, ибо подготовленного для печати. Религиозный фанатизм, воинствующая идейная нетерпимость, гнев обличения, страстный прозелитизм им совершенно чужды. Для фанатизма нужно высокое горение душ, а они, подобно ангелу лаодикийской церкви (да ангелу-то XX-го века!), ни холодны и ни горячи.

Как-то один из мистиков (или полумистиков: есть и такие!), г. Франк, пытался даже возвести эту культурно-эстетическую

„терпимость“, т.-е. в сущности душевное безразличие, в догмат нового религиозного сознания. Как классический пример духовной уживчивости, он приводил Вестминстерское аббатство, под сводами которого великие мистики, деисты и безбожники лежат рядом, не оскорбляя друг друга. Убийственное сравнение! Люди, которые хотят возродить старый мир новой религией, вдохновляются культурной умиротворенностью... вестминстерского кладбища.

Нарядное бессилие—такова общая физиономия наших мистиков, и непосвященному нужно подойти к ним вплотную, чтобы убедиться, что у каждого есть еще и своя собственная физиономия.

Наиболее пестрая, хотя и далеко не наиболее выразительная,—у г. Бердяева. Он кочует по истории мировой мысли—с пледом через плечо, с саквояжем в руке,—как живое свидетельство того ослепляющего разнообразия средств духовного туалета, которое европейская культура предоставила в распоряжение русского интеллигента.

От материалистической философии и социального радикализма г. Бердяев в течение нескольких лет совершил переход к новому, спиритуализированному христианству. Долго ли он задержится на этом этапе? Не знаем и не считаем интересным загадывать. Но тем поучительнее спросить, чего искал и что нашел г. Бердяев в своем новом credo.

Толстой говорит где-то, что хороши, дескать, концерты, спичечницы, подтяжки и моторы; но ежели для их создания нужно девять десятых народа обратить в рабство, то пусть уж лучше пропадут пропадом все моторы и все подтяжки. А старый раскольник говорит: „На что твердые домы? Жду внезапного пришествия Христова“. Эти оба вида аскетизма: один, вытекающий непосредственно из общественных побуждений, и другой—из раскольничьей мистики, одинаково чужды г. Бердяеву. Наоборот, вся его спиритуалистическая вера нужна ему именно для освящения материальной культуры. Он ни от чего не отрекается. Вагоны, книги, часы, концерты и подтяжки, конечно, „сами по себе“ прах и тлен,—но они сразу просветляются и одухотворяются, если признать за ними высший божественный смысл. По дороге в царство нового религиозного сознания г. Бердяеву, как Осипу, всякая веревочка пригодится. Не отвергать эту веревочку нужно, а всячески приумножать. Разумеется, только

„вульгарные материалисты“ могут прилепляться к часам и подтяжкам в их эмпирической телесности; для Бердяева же весь исторический инвентарь материальной культуры ценен тем, что в некоем высшем трансцендентном порядке инвентарь этот, как библейская лестница Иакова, ведет в небеса нового религиозного сознания [1]).

Как хотите, это очень удобная мистика, портативная и нимало не стеснительная. Она ни к чему не обязывает. Она ничего не требует. Ни аскетизма, ни покаяния в грехах культуры. Ни даже отречения от подтяжек. Подумать только! Святой Криспин сдирал кожу с богатых и шил из нее сапоги для бедняков. По рецепту г. Бердяева (впрочем, вовсе и не Бердяева) я для своего душевного равновесия отнюдь не нуждаюсь в таком жестоком ремесле. Мне достаточно уверовать, что босоногие составляют необходимую часть трансцендентного миропорядка,—и я сразу спасаю (для моего собственного употребления) весь неправедный мир во всей его неправедности, не сдвинув на его материальном облике ни единого волоска. Эта мистическая алхимия казалась бы крайне привлекательной, если б не была такой... дешевой. Но—увы!—в этой морально-философской дешевизне и состоит сущность бердяевщины.

* * *

Однако, не дешевизна сама по себе - больное место специфически-бердяевской струи в нынешней интеллигентской мистике: на дешевый товар всегда есть спрос. Но вот чего интеллигенция не переварит, так это мистического позитивизма или, если позволите, мистического натурализма. Пока теософы и спиритуалисты зани-

---

[1]) Кстати сказать. Метафизика „нового“ религиозного сознания уже очень давно обращается на международном рынке политических идеологий. Вот что, наприм., пишет консервативнейший немецкий тайный советник в консервативнейшем ежемесячнике: „Консерватизм приветствует и поддерживает со своей стороны всякий прогресс, с той лишь разницей по отношению к либерализму, что он—посредством приобщения материальных ценностей к божественному—подымает их из сферы чисто материальной в сферу нравственных благ“. Подставьте вместо консерватизма—„новое религиозное сознание“, вместо либерализма—материализм или хотя бы „позитивизм“,—и вы получите квинтэссенцию бердяевщины. Для сравнения прочитайте полемику Бердяева с Розановым в „Русской Мысли“ за январь 1908 г.

мают критическую позицию по отношению к опыту и разуму, пока они только ищут путей из ограниченного Здесь в безграничное Нигде, они рисуются в некотором заманчивом и поэтическом ореоле. Но как только они нашли священный ключ, открыли врата в страну Нигде и описали ее административное устройство,—тут и конец обаянию. Нынешний удрученный интеллигент готов, пожалуй, согласиться с чиновником Лебедевым, что „неверие в дьявола есть французская мысль, есть легкая мысль". Но уверовать в дьявола—с копытами, хвостом, шерстью и с запахом серы—нет, на это он не способен. Просто, в горло не полезет, как ламповая щетка. И в этом маленьком психологическом обстоятельстве—источник больших преткновений.

Сам г. Бердяев уверовал в киевскую ведьму. Для этого, как хотите, нужен талант (при условии: „коли нет обмана"). Но это во всяком случае талант, пригодный лишь для собственного душевного обихода. Однако, этого мало даже для мистика-индивидуалиста. Он нуждается в сочувственной атмосфере. Если не священный огонь прозелитизма, то борьба за личное самосохранение заставляет его искать сочувствия. Где? Разумеется, не у масс. Мистика масс для него, как для Версилова, слишком отзывается сапогом. Он обращается к интеллигенции, говорит туманными формулами, прячется за цитаты из Достоевского и Вл. Соловьева и сам больше всего боится назвать по имени конкретные формы своей теософии. Но, в конце концов, из всего мистического тумана выступает один несмелый полузаглушенный вопрос: „Не лучше ль тебе изучить часослов и жизнь вечную получить, чем постигнуть Аристотеля и в геену отойти?" На часть ума три части трусости. Но все же „часть ума" остается. Об'явить разум „девкой дьявола", как некогда Лютер, не хватает смелости. И вот эта-то признанная законной „часть ума" причиняет величайшие беспокойства, как заноза в пальце или горошина в сапоге. Аудитория чувствует ее в учителе, учитель—в аудитории. Статью прочтут, лектору похлопают, но „новым религиозным сознанием" не озарятся. И сам учитель, который получил в свое распоряжение вечную истину, вместо того, чтобы чувствовать себя ублагомиротворенным и перелагать псалмы в стихи или вышивать по тюлю, пребывает в непрерывном раздражении, шипит по адресу тех, кто обидел его своей идейной устойчивостью, изгоняет

отовсюду „бесов“, пускает отравленные стрелы по „прозаикам социального строительства“ и доходит до того, что самый огромный и самый трагический период нашей истории (1905 г.) называет хулиганским.

Лет 5—6 тому назад мы позволили себе сблизить — по общественным выводам, а не по моральным мотивам — спиритуализм Бердяева с „идеализмом“ Сыромятникова - Сигмы, в те времена—нововременца. Сам г. Бердяев в те дни еще стоял под звездой социального радикализма и грозно кричал идеалистам справа „Прочь грязные руки!“ По тем временам это сопоставление показалось кой-кому несправедливым и даже предосудительным.

Но судьба захотела доказать справедливость этого сопоставления с полной наглядностью. Г. Бердяев написал недавно в петербургском „Слове“ такого рода статью, что г. Сыромятников немедленно и с полным правом откликнулся в „России“: „да ведь я же это всегда говорил!“ Увидав себя в крайне сомнительном обществе, г. Бердяев решил просто раз навсегда отменить „бессмысленные“ деления правости и левости. Даже более. Отбросив на время свои спиритуалистические обязательства, он прибегает к помощи примитивнейшего материализма и ищет для „левости“ об'яснения в... физиологии возраста. Молодо—зелено, говорит он на эту тему в своей полемике с Розановым. Это не очень ново и не слишком глубоко. Еще русские физиологи XV - XVI века поучали (по Галену), что в юноше преобладает настроение стремительное—от красной желчи, в зрелом муже—„благостоятельное“—от черной желчи, и в старце—тупое и печальное—от флегмы, которая воде подобна: мокра и студена. В позднейшую эпоху об этом же предмете было сказано: „le russe est radical jusqu'à trente ans et après—canaille“. („Русский человек до тридцати лет—радикал, а затем—каналья“). Эта классификация очень привлекательна благодаря своей простоте. Но мы не примем ее, ибо в настоящее время она уже и в России, не только на Западе, совершенно не совпадает с фактами. Слишком много нынче юношей, душа которых состоит из флегмы: мокра и студена, и рядом с ними много, очень много зрелых мужей и старцев, из которых ни время, ни „новое религиозное сознание“ не в силах вытравить „красную желчь“. Движение равняется по классам, а не по интеллигентским темпераментам.

Если г. Бердяев пришел к часослову, это его счастье. Но для того, чтобы с этой верой выйти к людям, чтобы после Вольтера, после Ренана, после Дарвина, после Маркса, после Ницше выйти с этой верой, нужно либо нести в себе большую страсть и иметь большую власть, либо испытывать тот неотступный зуд сомнения, который располагает к непрерывному „мистическому" почесыванию. Но у г. Бердяева—какая у него страсть? Какая и над кем власть? Типичный российский интеллигент и „литератор" со всеми качествами этого почтенного цеха!.. Среднее литературное дарованьице, изящный стиль с лирическими придыханьицами, кокетливые латинские заглавьица...—какое убийственное несоответствие средств и цели!

А между тем цель нынче дальше, чем когда бы то ни было, ибо враг рода человеческого с течением времени крепнет, а не слабеет. Об этом очень красноречиво говорил в свое время еще доктор Мартин Лютер. „Ах, не следовало бы,—внушал он,—предаваться толикой уверенности, ибо имеем великих супротивников и врагов против нас, именно чертей, кои неисчислимы, столь много их; и это не какие-нибудь зауряд-черти, но сильные бесы всякого ранга: сельские, придворные и княжеские, которые в течение весьма многого времени, более пяти тысяч лет, при помощи постоянного опыта стали отменно умны и весьма изощрились. Ибо помыслите только, если даже чорт в начале мира был неказистой тварью (eine schlechte Creatur), то стал он очень хитер и мудр через столь долгий опыт свой, поелику всегда нападал он и мучил изо всех сил без отдохновения Адама, Мафусаила, Эноха... пророков и всех верующих" (Colloquia). А если теперь принять во внимание, что со времени Лютера чорт неверия имел в своем распоряжении четыре поучительных столетия, в течение которых он прилежно изучал естественные науки, то придется окончательно притти к выводу, что г. Бердяеву, при слабых силах его, с чортом никак не управиться... Безнадежное дело!

6 ноября 1908 г.

Взалкали „культуры".

Российскую интеллигенцию можно, повидимому, поздравить с новой „мозговой линией", характер которой определяется все резче и значительнее. Не то, чтоб тут была какая-нибудь исто-

рическая непредвиденность; наоборот, все это предсказывалось с чрезвычайной обстоятельностью. Но крупные факты всегда неожиданны, даже когда их предвидишь.

Еще покойный „Товарищ“ говорил о „всеобщей тоске по здоровому консерватизму“. Только бы дали вздохнуть,—обещала газета,—и все силы интеллигенции сразу уйдут в „культуру“. Эта мелодия теперь варьируется на все голоса. Трудно найти номер русской газеты, где бы так или иначе не заявляла о себе эта тоска по культуре. Позвольте, для примера, несколько цитат.

„Свобода может устоять только там, где есть ручательство за дисциплину труда, в лице здорового мещанского слоя“. Посему: „борьба за „мещанство“, за материальную основу развития имеет для меня высший смысл,—я сказал бы—религиозную почти ценность“ („Речь“, № 82, „Мысли“ Галича). Г. Аничков призывает стать поближе к житейской обыденности и проповедует „религию жизни“, как средство сближения между обывателем и интеллигентом („Свободные мысли“).

„...Сейчас дело идет о консерватизме желанном и нужном, о консерватизме культуры“. И тут же рядом: „мы сплошь верим в абсолюты... Нам чуждо понимание media res... Этому пониманию научает только культура, этот отстой, этот экстракт прошлого, вливающий в общественный организм свежие силы“... и пр. и пр. („Одес. Новости“, № 7,567. „Летние письма“ Инбера).

Число таких примеров можно бы увеличить по произволу. Но разрозненные цитаты лишь в грубых чертах передают то настроение, которое сейчас завоевывает господство. Кто умеет следить за явлениями общественной психологии, тот поймет нас и без дальнейших цитат. И формы, и симптомы, и степени нового веяния крайне разнообразны. Но во всех областях и во всех проявлениях—в политике, в искусстве, в экономике, в вопросах житейского обихода—все сводится к одному: взалкали „культуры“.

И не просто культуры, но культуры, окончательно остепенившейся. „Мы“ слишком порывисты; если отрицаем, то без остатка; если хвалим, то до самозабвения. „Мы“ слишком верим в абсолюты. „Мы“ слишком далеко отошли от обывателя. Не будем стыдиться мещанской середины. Без варварских порывов и скачков! Будем уважать свободу, искусство, человечество,—но с пол-

ным соблюдением собственного достоинства. Будем отдаваться любви,—но... не на площади—и с соблюдением гигиены.

Приходится употребить слово, которое в русской литературе до последней степени скомпрометировано: мещанство. У нас оно в последние десять лет превратилось в цирковой мяч, который клоуны лбами перебрасывают друг другу. Но пора этому слову вернуть его подлинное содержание. Пора признать, что у нас спешно формируется европейское культурное мещанство—не как „настроение", а как социальный факт. Когда русской интеллигенции докладывали—правда, не всегда в почтительных выражениях—что она сделана из того же материала, как и ее старшая европейская сестра, в этом усматривалось почти оскорбление при исполнении исторических обязанностей. А ныне с такой же неутомимостью, почти надоедливой, с какой некогда философы, публицисты и критики российской интеллигенции доказывали ее неот'емлемые права на особую историческую миссию, нам доказывают, что выше лба уши не растут—будь это хотя бы уши абсолютного идеализма. Когда материалисты в мистических исканиях интеллигенции видели только потуги мещанского самоопределения, их третировали, как злостных клеветников; а нынче сами идеалисты открыто заявляют, что борьба за мещанство (не против мещанства, как пять лет назад, а за мещанство!) имеет для них „почти религиозную ценность". И—о превратность времен!—никто не видит в этом клеветы.

* * *

Как русская интеллигенция от культурного аскетизма, эстетического нигилизма и „анти-буржуазных" традиций, подчас весьма наивных и неуклюжих, все время уверенно шла к обожанию мещанской культуры,—это очень интересная повесть. Мы, конечно, не собираемся здесь ее рассказывать. Наметим только два-три момента, которые помогут нам нынешние новейшие веяния вставить в историческую перспективу.

Прежде всего: теперь, когда исполнились многие времена и сроки, никто уж, надо надеяться, не станет сомневаться, что анти-индивидуалистические инстинкты и анти-буржуазные тенденции русской интеллигенции были ничем иным, как „болезнями" молодости. Немногочисленность интеллигенции, ее всесторонняя

непристроенность, ее бесправность, ее бедность, все это заставляло ее держаться в куче, „общинно"; жестокая борьба за самосохранение выработала в ней настроение постоянного нравственного под'ема и превратила ее в своеобразный мессианистический орден. Ее вражда к житейскому индивидуализму была в основе своей оборотной стороной ее бедности. Ни у кого ничего нет, все друг у друга занимают и тем живут: в этом старая тайна политической экономии радикальной русской интеллигенции. Но если ключ к этой теоретической загадке не найден до сих пор, то хозяйственный рост страны убивает самую загадку практически, порождая спрос на среднего интеллигента, повышая его заработок и—понижая моральный под'ем. Конечно, связь между тем и другим не так проста: но она несомненна. Так или иначе нынешний интеллигент, особенно в крупных городах, со скептической усмешкой оборачивается на свое недавнее варварство. Его „личность" настолько самоопределилась, что не хочет уже расчесываться артельным гребешком. Теперь русского студента за границей почти не отличишь от немецкого: он одевается с такой же педантической тщательностью, давно не кокетничает косовороткой и всклокоченной шевелюрой, хорошо играет на биллиарде, довольно прилежно занимается, чего не делал уже много лет, и щекочет в ресторанах кельнерш, чего прежде не смел делать открыто...

В прямой связи с былым культурным аскетизмом интеллигенции стоял ее эстетический нигилизм. Базаровщина не была внешней рисовкой, она имела глубокие социальные корни. Эта разночинная интеллигенция говорила эстетам 40-х годов: нам не до Сикстинской мадонны—прежде всего потому, что у нас нет выкупных свидетельств. Из духа противоречия и по закону последовательности, хорошо сшитые сапоги провозглашались уже принципиально выше „Короля Лира". Но этот на вид столь грубоватый нигилизм предполагал на самом деле огромный нравственный энтузиазм. „Отрицать" Шекспира значило по-просту со стиснутыми зубами подавить в себе эстетические потребности, как и многие другие—ибо не до того было: приходилось брать в руки метлу для очищения авгиевых конюшен, из которых еще к тому же не выведены были их обитатели...—Мы никого не собираемся звать назад (для этого мы слишком доверяем будущему!), но позволим себе все же заметить, что в традиционном аскетизме русской интеллигенции, при

всей его внешней угловатости, было несравненно больше подлинной красоты, чем во всем нынешнем эстетическом присюсюкивании.

Наш жалконький „декаданс“ 90-х годов—и был этим первым провозглашением не дворянского, а интеллигентско-мещанского эстетизма. Но как он был по первоначалу робок, даже труслив! Он едва смел заикаться об абсолютной самоцельности эстетического (главным образом эротического) „трепета“ и своему протесту против „тенденциозности“, т. е. на деле против больших нравственно-политических обязательств, тяготевших на литературе, старался придать вид борьбы против морализующего народничества. Это помогло ему стать под защиту тогдашнего журнального марксизма, который сам по себе декадентов мало интересовал. Их, пожалуй, еще психологически связывало то, что оба провозглашали „новое слово“ и оба были в меньшинстве. Петербургский журнал „Жизнь“, комбинация из дешевого марксизма и дешевого эстетизма, на хорошей бумаге и за недорогую цену, явился плодом этой странной связи. Колоссальная, в 24 часа выросшая популярность Горького—явление той же эпохи. По ходячему определению босяк был символом бунта против мещанства. Как для кого! Для широких групп интеллигенции босяк оказался именно символом воспрянувшего мещанского индивидуализма. Долой ношу! Пора выпрямить хребет! Общество—лишь неуловимая абстракция. Я—это я!—На помощь пришел Ницше. На западе он явился, как последнее, самое крайнее слово философского индивидуализма, в эпоху империалистического напряжения, и потому—как отрицание и преодоление наивно-мещанского индивидуализма. У нас же Ницше заставили выполнять совсем другую работу: его лирическую философию разбили на осколки парадоксов и пустили их в оборот, как звонкую монету интеллигентской претенциозности...

Декадентство первого призыва, босячество, ницшеанство были сумбурным, романтическим, хаотическим взрывом нового интеллигентского самочувствия. Это—Wanderjahre (страннические годы) индивидуализма. Следующий период—время „расцвета“ идеалистической философии, т. е. бледной популяризации Канта („Проблемы идеализма!“)—делает попытку полонить „босячествующую“ индивидуальность философской лестью, об‘явив личность самоцелью и в то же время поставив ее под конвой „абсолютных“ норм буржуазной морали.

Это маленькое философское плутовство имеет своей задачей впречь сбивающуюся на анархизм индивидуальность господина интеллигента в оглобли мещанской культуры: „я—абсолютная самоцель, но надо мною (или во мне) живет категорический императив долга; поэтому я должен выполнять обязанности человека и гражданина“. В перспективе имелось в виду либеральное обуздание масс. Подлинный Ницше был отрицанием и преодолением Канта и кантианцев, этих „пронырливых ходатаев своих предрассудков“. Наш же кантианец явился для одоления ницшеанства, одолев—усыновил, усыновив—начал приспособлять его в „Освобождении“ к грядущему парламентарному житию. В сущности этот индивидуализм первого периода, от Горького до... Канта, имеет психологически совершенно поверхностный характер. Все вращается в области эстетических предвосхищений и философских проекций. Индивидуализм еще не овладел волей, и потому радикальская душа на три четверти сохраняет свое старое содержание. Предстояла еще большая работа: перевести индивидуализм из философско-эстетического, т.-е. „праздничного“ сознания в сферу повседневных переживаний и подчинить ему весь душевный обиход. Главную долю этой работы выполнили события последних трех лет. Они порвали многие лишь по традиции сохранившиеся связи, оголили многое, что оставалось прикрытым, углубили многое, что было лишь намечено, и состарили все классы общества на много десятилетий. Когда воды революционного потока схлынули, пришлось подвести итог огромной массе впечатлений, душевных приобретений и душевных утрат. Для интеллигенции это прежде всего значило сбросить с себя ветхого Адама старых аскетических привычек, радикальского нигилизма и первобытных анти-мещанских инстинктов. Не философски сбросить, где-то на верхушке, как до революции, а психологически, всем нутром.

Легче всего было подойти к этой задаче с той стороны, которая наименее защищена: со стороны пола. Так как история не брезгает ничем, то она привлекла к делу не только Кузмина, но и Арцыбашева, и даже Петра Пильского. Безкорыстное при всем своем демонизме: „мне все позволено!“ (из Ницше—по тексту „Жизни“) превратилось в весьма практический императив: „ловите миг удачи!“ Открылась эпоха „анархизма плоти“. Это—та же индивидуалистическая романтика, но перешедшая с разума на

волю и в нашем грубом эмпирическом мире разрешившаяся „дорефами“ и „лигами любви“. Священное самоопределение упиралось в полицейский протокол, вследствие чего обуздание савраса половой индивидуальности становилось делом совершенно неотложным. И подобно тому, как ницшеанская романтика была одновременно усыновлена и обуздана философским идеализмом, так теперь декадентско-эротический шабаш усыновляется и вместе дисциплинируется учением о религиозной ценности культуры. Половой индивидуализм во имя культуры вводится в пределы практического разума. Этот последний повторяет в сущности то же, что и категорический императив, но только в конкретных и житейски-черствых словах: „Анархизм плоти—это ваше безусловное право, в котором вам никто (кроме полиции) не может отказать. Но во имя культуры и заработка потрудитесь пожаловать в конторы, банки и редакции,—не всю же жизнь околачиваться в кабачке литературных гениев“... Увы, этот голос неотразим. И господин интеллигент начинает чиститься и мыться, прячет кое-какие „произведения“ в укромное место, убирает с письменного стола две-три слишком выразительные гравюры и вообще торопится принять благообразный вид.

* * *

Старый Гегель был прав, когда говорил, что развитие совершается путем непрерывных противоречий. Чтобы завоевать свое право на золотую середину, на культурную округленность воззрений, суждений и чувств, интеллигенции пришлось от своего традиционного аскетизма, от идейного послушничества, пройти чрез буйное помешательство распущенности, чрез белую горячку декадентства и чрез самоутверждение личности по образцам, извлеченным из Краффт-Эббинга. Конечно, не все—и даже далеко не бо́льшая часть—играли в последнем „откровении“ индивидуализма активную роль; но ведь большинство интеллигенции во всех движениях только аплодирует, сочувствует, попустительствует или умывает руки. Так было и здесь, и это нисколько не помешает вписать санинщину, как главу в истории русской интеллигенции.

Если идейные противоречия составляют „нормальную“ механику развития, то совершенно исключительным является, однако, тот темп, в котором они у нас сменяют друг друга. Отдельные мо-

менты в процессе интеллигентских метаморфоз мелькают точно на экране кинематографа. Это об'ясняется общей запоздалостью нашего исторического развития. Мы пришли слишком поздно и потому осуждены проходить историю по сокращенному европейскому учебнику. Чуть линия нашей общественной жизни намечает новый излом, требующий новой идеологии, как Европа сейчас же обрушивает на нас соответственные богатства своей философии, своей литературы, своего искусства. Ницше... Кант... Маркиз де Сад... Шопенгауэр... Оскар Уайльд... Ренан... Что там, на Западе, рождалось в судорогах и корчах или незаметно слагалось, как продукт сложной культурной эпохи, то ложится на нас лишь издержками по переводу и печатанию. Обилие готовых философских и художественных форм ускоряет идейную эволюцию нашей интеллигенции, превращает второстепенные коллизии в острые, но мимолетные кризисы и таким образом придает всему процессу беглый и поверхностный характер. Два родственных оттенка, одинаково ищущие кратчайшего пути в царство мещанской культуры, внезапно выступают друг против друга, как две грозные системы, до зубов вооруженные средствами европейских арсеналов. Кажется, еще миг—и все поле покроется трупами. Но не успеете вы протереть очки, как обе враждующие стороны, декаденты и парнасцы, мистики и позитивисты, аскеты и ницшеанцы шествуют на примирительную трапезу в ресторан „Вену".

Сборник „Литературный распад" [1]) затевался, когда эстетическая эротика только начала принимать эпидемический характер, набирался, когда арцыбашевщина достигла зенита, и вышел в свет, когда можно было уже подметить признаки реакции.

Поистине—и жить торопимся, и чувствовать спешим. И теперь нетрудно уже предсказать, что новые сборники того же типа, подготовляемые, насколько нам известно, в разных местах под влиянием успеха „Распада", окончательно запоздают, ибо нынче паролем становится не половая романтика, и не демонический оргиазм, и не гениальное сумасбродство, а культурная уравновешенность и примиренная всесторонность. От кочевого душевного быта вчерашний „оргиаст" торопится перейти к оседлому. Он эко-

---

[1]) Статья „Франк Ведекинд" была напечатана в этом сборнике. (Примечание к настоящему изданию).

номно и рассудительно распределяет свое внимание и свой энтузиазм между Пушкиным и пикантностями новейшей фабрикации, между нравственной корректностью и гигиеной тела, неутомительною любовью и автоматической вежливостью обихода. Из гигантской встряски последних лет он выходит точно из римских терм (чтобы не сказать из московской бани) — очищенный, благоумиротворенный и культурно-самодовольный.

Наконец, он и впрямь самоцель. Наивности „долга народу" оставлены далеко позади. Народ сам по себе, а он сам по себе. Это значит, что при первой большой оказии они окажутся по разные стороны баррикады.

23 ноября 1908 г.

„Для красоты слога".

Как-то незаметно прошло для журнального торжища полное об'единение г. Мережковского с г. Петром Струве в „Русской Мысли". Нас в этой области нынче вообще ничем не поразишь. События последних лет так завертели милую российскую интеллигенцию, так много было совершенно ею при этом самых непредвиденных и неосторожных телодвижений, столько в этом вихре было разбито вдребезги разнообразнейшей идеологической посуды, что нет ничего удивительного, если теперь, когда наспех приходится реставрировать идеологии и репутации, иной кухонный горшок в немецком национал-либеральном стиле вдруг оказывается заштопанным каким-нибудь пестрейшим византийско-всереволюционно-мессианистическим черепком. Попробуйте, в самом деле, соскрести затейливый узор: и там и здесь окажется одна и та же, для всех перевоплощений пригодная, интеллигентская глина.

И все-таки, если не чувством, то умом позвольте подивиться необыкновенной эластичности человеческой психологии. Вот Антон Крайний [1]) (Самый Крайний!). И что же? Этот „крайний" сегодня умиротворенно обозревает литературу в самой „серединной" газете нашего времени... Вот г. Розанов. Выдвинулся он в девяностых годах своей кошмарной статьей о Ходынке, в которой

[1]) З. Гиппиус.

усмотрел праведное возмездие за грехи революционного движения. Большей определенности воззрений, казалось бы, нельзя и требовать. Однако, человек неожиданно споткнулся о „проблему пола“ (задолго до эпохи Санина!) и покатился с высоты ходынского возмездия вниз, в пропасть, и катился с такой быстротой, что в конце 1905 года очутился у порога социал-демократической редакции и... постучался в дверь. Петли оказались упрямые, дверь не открывалась—и г. Розанов, впредь до дальнейшего выяснения обстоятельств дела, застрял в „Новом Времени“, в качестве своего собственного праведника при Содоме... Вот г. Бердяев. Он катился все время с такой же быстротой и по тому же пути—только в противоположном направлении... Вот г. Минский, поэт-мэонист. Читал высшим иерархам церкви доклад об истинном христианстве, а через несколько месяцев заявлял в беспощадном „пролетарском гимне“: „Кто не с нами—тот нам враг!“ И, наконец, Струве и Мережковский. Первый начал с энгельсовского „прыжка из царства необходимости в царство свободы“, а кончил... впрочем, еще неизвестно, чем кончит. Второй об‘явил беспощадную войну Антихристу, причем первоначально Антихристом оказывалась революция, а затем—совсем наоборот...

Все они, как кометы, лишенные правильной орбиты, носились по звездным пространствам метафизики и мистики. Казалось, никак и никогда им не сойтись. И, однако, нашлось у них что-то весьма общее, какой-то земной центр тяжести—и они все сошлись вокруг „Русской Мысли“: и те, которые от Апокалипсиса шли к Карлу Марксу, и те, которые от Карла Маркса шли к Апокалипсису. Тут, в этой „Русской Мысли“, где г. Струве размышляет о государственном могуществе, а г. Изгоев открывает государственные идеи у лиц, которым таковые по штату полагаются, тут, а не в другом месте, бросил свой якорь г. Мережковский. Разве это не фатально? Мережковский, воинствующий антигосударственник! Мережковский, который хотел революцию углубить до дна преисподней и возвести до престола Саваоѳа! Разве же это не „трагично“?

Нисколько не трагично! То-есть ни в малой степени! И знаете почему? Слишком мало страсти и слишком много „стиля“. Слишком много симметрии, убийственной, механической. Бездна вверху—бездна внизу. Ангел и чорт. Человекобог—богочеловек. И сам

Мережковский—всегда на вершине, всегда на грани двух бездн. Лицом то к одной бездне, то к другой. Но непременно с соблюдением симметрии.

Слишком много стиля! Не потому, что Мережковский—лучший русский стилист, как вообразил г. Струве, а потому, что во внешнем стиле (а существует и внутренний), в механике речи раскрывается для него самого вся тайна его веры. Сожигает ли он старых богов или созидает новых, он неизменно украшает их симметрическими гирляндами слов.

Сперва—плавное раскачивание на словесных антиномиях, затем—вытянувшийся в линию формально-логический анализ, а там, где схоластическая цепь подходит к заключению—вдруг внезапный перерыв, скачек в сторону, метафора, символ, намек, слово—и опять новая цепь—до нового скачка. И может быть самое невыносимое во всем этом то, что каждый такой „внезапный“ логический провал в бездну веры совершенно не внезапен, наоборот, тщательно обдуман, подготовлен и срепетован. В конце концов вы невольно убеждаетесь, что все мистические „порывы“ были налицо еще до начала схоластического мудрствования, и что это последнее именно и должно было приуготовить вас к восприятию этих внезапных откровений во всей их внезапности и потому душевной глубине...

Слишком много словесной косметики! Слишком много цветов—увы, бумажных! Как бы тонка ни была бумага, и как бы изящна ни была работа, вы после нескольких минут пребывания в этой обстановке испытываете злое раздражение и непреодолимую потребность разом смять всю эту сухую шуршащую красоту и бросить ее под стол, в корзину.

Умничающая и весьма собою озабоченная красивость—проклятие Мережковского. Бесстрастные драмы его исканий ни в ком не вызывают сочувствия. Его идейные „измены“ ни в ком не рождают протеста. Ему не хватает страсти. А ее не заменишь ничем. И хотя бы он Оссу обрушивал на Пелион и бездну погружал в бездну,—вы непременно решите, что это делается лишь для красоты слога—и пройдете мимо. Ибо и слог его от этой самой красоты—невыносим.

25 ноября 1908 г.

Белый бычок и культура.

Будем, господа, созидать культуру!... Как это делается? Вы не знаете? Я тоже собственно не знаю... Но ведь „пора же, пора нам, наконец, сбросить с себя это скифство!...—как говорил лет шестьдесят тому-назад щедринский генерал Зубатов.—Надо же и нам когда-нибудь стать в уровень с Европой“...

Несравненный генерал!—его не понимали—он слишком опередил свой век... Зато теперь он мог бы видеть, еслиб жил, что идеи, им посеянные, взошли сторицею. Можно сказать, вся новейшая русская публицистика представляет могущественный отголосок генеральской тоски по „культуре“. Вот уж год, если не больше, как это слово кричит с каждого газетного столбца. Культура имеет великое значение! Культура имеет абсолютное значение! Культура имеет религиозное значение!.

Во имя культуры г. Струве приглашает отказаться от игры в оппозиционные бирюльки и сомкнуться для крестового похода против левых. Проф. Котляревский, не испытывая, очевидно, ни малейших неудобств в атмосфере азбучных испарений, всем авторитетом историка ручается за высокую ценность культуры. Гг. Изгоев и Галич счастливо дополняют друг друга в борьбе за права культуры. Если бы не грязная зависть некоторых интеллигентов, об‘ясняет Изгоев, у нас уже давно произрастали бы в тундре римские огурцы... А Федор Сологуб, как пишут, сочинил даже „представление“, правда, отменно плохое, но зато весьма наглядно показывающее, как безобразна некультурность, белья не меняющая, пятерней расчесывающаяся и морду зовущая рылом,—и каков привлекателен паж Жеан, который норовит обнять свою Жеанну не спроста, а с соблюдением всех форм и обрядностей культуры.

Hélas!—как говорит генеральша Зубатова: nous sommes encore si peu habitués de jouir des bienfaits de la civilisation!.. („Увы, мы столь мало еще приучены пользоваться благодеяниями цивилизации!..“)

У нас вон стряпчий городничему на именинном вечере живот прокусил. Ну, что хорошего в этакой самобытности? У нас вон мосье Шомполов, нахлеставшись водки, позволил себе во время

репетиции с мадам Симиас такое обращение... У нас в тундре, где могли бы произрастать римские огурцы, ссыльные с голодухи охотятся на полицейских надзирателей... Как не воскликнуть вместе с его превосходительством: „пора, пора нам, наконец, сбросить с себя это скифство!“

* * *

Благородная, но несколько беспредметная тоска по культуре владела некогда сердцем Фомы Фомича Опискина, того самого, который состоял диктатором в селе Степанчикове. Если помните, при господском доме находился парень Фалалей, двоюродный брат сологубовскому Ваньке-Ключнику. Черноземный дикарь Фалалей переносил свое варварство даже в свои сновидения и каждую ночь упрямо видел во сне... белого бычка. Фома Фомич из себя выходил. „Неужели же ты, неотес, неумытое рыло,—с такими приблизительно словами обращался он к Фалалею,—не можешь увидеть во сне что-нибудь благородное: сад, например, где дамы и кавалеры пьют чай с вареньем и играют в карты?“... Но в неискоренимой закоренелости пребывал Фалалей. И после всех развернутых перед ним перспектив культуры упрямо ложился на вшивый тулуп и видел во сне... белого бычка.

Шли годы, рос Фалалей, вместе с ним рос белый бычок его сновидений и по законам естества превращался в быка. И настал момент, когда казалось, что Фалалей, который и спать ложился не иначе, как с веревкой в руках, вот-вот накинет аркан на быка и заживет во-славу—так что сам паж Жеан должен будет лопнуть от желтой зависти. В те времена все так и думали, что главная задача культуры состоит в том, чтобы поймать быка за рога (1905!). Но бык мотнул головой и увернулся. Фалалей угрюмо посопел носом, но снов своих не менял. А образованные дамы и кавалеры, только что откушавшие в саду чай с вареньем, впали в великое сомнение и стали спрашивать друг друга: точно ли все дело в бычке? И не есть ли белый бычок некоторое знамение? Может быть, это бычок трансцендентный и, если машет хвостом, то лишь в высшем мистическом смысле, маня нас отсюда к мирам иным?—Скажи, Фалалеюшко, что видишь во сне?—спрашивал проникновенно г. Мережковский. Но Фалалей, которому как раз в это время полагалось видеть во сне благодетель-

ные последствия закона 9 ноября [1]), по некультурности своей оказался неспособен даже на приятную выдумку и загадочно сопел носом.—Фефела он, ваш Фалалей!—провозгласил М. Энгельгардт, фертом выступая из-под новой подворотни.—Нужно раз навсегда ликвидировать политические бредни,—заявил г. Изгоев: спасение Фалалея в культуре!

* * *

Может быть, самое худшее в реакционной эпохе то, что в общественном сознании она насаждает царство глупости. Когда кривая исторического развития поднимается вверх, общественная мысль становится проницательнее, смелее, умнее. Она научается сразу отличать главное от незначительного и на глазомер оценивать пропорции действительности. Она ловит факты налету и налету же связывает их нитью обобщения. Правда, она при этом моментами ударяется в так называемые „крайности"; она говорит, например: без парламентских гарантий роды дают большой процент неправильностей; или: без принудительного отчуждения хинин утрачивает свое действие. Но, в сущности, она права даже и в своих крайностях.

Когда же политическая кривая опускается вниз, в общественной мысли воцаряется глупость. Правда, как отголоски прокатившихся событий, в обиходе живут обрывки обобщающих фраз: „без действительных гарантий"...—„порядки, приведшие к Цусиме". Но внутреннее содержание этих фраз выветрилось, драгоценный талант политического обобщения куда-то бесследно исчез. Каждый вопрос торчит сам по себе, как пень в вырубленном лесу. Глупость наглеет и, оскалив гнилые зубы, глумится над всякой попыткой серьезного обобщения.

Чувствуя, что поле за ней, она начинает орудовать своими средствами. Сперва приступает вплотную к „проблеме пола". Запускает лапы в физиологию, эстетику и психопатологию, выворачивает все наизнанку и, напустив смраду, отходит к стороне. Набрасывается на внешнюю политику и дает Стаховичу с Маклаковым мандат спасти Сербию. Обращается к женскому вопросу и

---

[1]) Закон 9 ноября 1906 г., освободивший от власти общины земельную собственность отдельных домохозяев.

постановляет обуздать в мужчине зверя. Все валится у нее из рук. Но она, видимо, не теряет веры в себя и даже пред'являет миру свою законченную программу: России нужна культура. Воцаряется единомыслие без мысли „Торгово-промышленная газета“ ссылается на Струве, Галич на „действительный“ марксизм, Изгоев на „Русскую Старину“, Мережковский на чорта, „Россия“—на свою совесть. И все требуют культуры.

Сразу можно подумать, будто общественная мысль, утомившись собственной раздробленностью, нашла, наконец, свое спасительное обобщение, свою формулу действия. Но это обман. „Культура“, как лозунг,—что это, если не торжественное пустое место, в которое можно свалить все и из которого нельзя извлечь ничего?.. И все-таки: эта пустопорожняя формула не есть ли симптом? Если лицемерие есть дань, которую порок платит добродетели, то призыв к „культуре“ не есть ли дань, которую глупость платит возрождающейся потребности в обобщении? Вопрос, на который мы пока еще не решаемся ответить утвердительно.

29 января 1909 г.

Мережковский.

I. Культурный себялюбец.

Судьба г. Мережковского в высокой степени достопримечательна. Он пророчествует давно: в художественной прозе и стихах, в богословских статьях и критических фельетонах, пророчествует упорно. Но его не замечали—тоже с упорством, которое ему должно было казаться поразительным, именно потому, что оно было слишком естественным. Его заметили уже только в самые последние предреволюционные годы, когда вся жизнь русская, с поверхности до дна, стала размешиваться большой палкой, так что открылись сотни вещей, которых не замечали, всплыли тысячи вопросов, которых вчера еще не существовало, в загадку превратилось то, что казалось несомненным,—и тут нашло отклик, по крайней мере, породило кружковой интерес к себе и „новое религиозное сознание“ г. Мережковского: оно сулило открыть выход предгрозовому томлению некоторых утонченных петербургских душ. Но разразилась гроза, события перекатились не только

через мистические головы, пророчества замолкли или были заглушены. Мистицизм временно точно веником смело. И только когда волна событий отхлынула назад, оставив после себя во многих душах какую-то нервически-похотливую потребность в кратчайший срок обновить свой образ мыслей, Мережковский снова овладел вниманием—уже в значительно бо́льших размерах, чем прежде. В этот период всесторонней ликвидации г. Мережковский вышел из кружкового затворничества, обмирщился и начал пророчествовать даже с амвона „Речи",—чего, к слову сказать, не могло бы быть, если бы гг. И. Гессен и Милюков не сказали себе, что пророчествование сие во благовремение. А вот теперь уже снова меняются знамения: спрос на душеспасительные проповеди страшно упал, пророческий отдел исчез из „Речи" вместе с отделом футбольным, трезвенный чорт политики снова становится господином положения. В виду этого нельзя не признать, что г. Мережковский как нельзя более своевременно подводит себе итоги, выпуская в свет собрание своих сочинений, и можно только опасаться, что издание затянется, и дальнейшие томы выйдут слишком поздно...

* * *

О пророчествовании Мережковского мы говорили не в условном, не в переносном и уж никак не в ироническом смысле. Мережковский мистик не в том расширительно-неопределенном толковании, в каком это слово стало употребляться в литературе последних лет, где говорят о мистике половой любви, о мистической личности государства и даже, кажется, о мистике построчной платы. Нет, Мережковский, как отозвался о нем Чехов в одном письме, „верует определенно, верует учительски". Он считает—и это его исходная точка,—что „жизнь без бога и смерть без воскресения делают не только каждого человека, но и все человечество гниющею массой". Свою религию он называет апокалипсической. Он ждет грядущего завета, который окончательно примирит плоть и душу, ветхий и новый завет. Через историческое христианство он зовет к религии Троицы. „Именно догмат о Троице и связывает неразрывною связью историческое христианство с христианством апокалипсическим". „Каждая из трех божеских Ипостасей,—раз'ясняет он,—есть соединение двух осталь-

ных, так что всю полноту Троицы можно выразить символическим числом 333. Повторенное в дьявольском зеркале, удвоенное 333 дает 666". Как ни сомнительна сама по себе эта математическая комбинация (а мы решительно не советовали бы вводить ее в школьные учебники арифметических упражнений), но она достаточно красноречиво свидетельствует, что Мережковский „верует учительски, верует определенно". Не вдаваясь более в область новой апокалипсической догматики, где мы по неопытности рискуем сильно напутать, ограничимся еще только одним выразительным примером.

„Вам кажется,—обращается Мережковский к Бердяеву в „открытом письме", написанном в тоне посланий апостола Павла,—что для меня не решена проблема о дьяволе. Вы ошибаетесь: для меня эта проблема решена окончательно".

„Проблема о дьяволе"—чего стоит одно лишь сочетание этих двух слов! Перед торжественной серьезностью мыслителя, окончательно разрешившего проблему о дьяволе, бессильной падает ирония. И таков Мережковский всегда. Остроумие—абсолютно несвойственная ему черта. Все „проблемы" своей веры—бессмертие, дьявола, и 333, и 666—он ставит с сосредоточенной серьезностью. Среди бела дня и громогласно он приглашал однажды Бердяева себе в сопророки,—чем, вероятно, немало напугал этого кокетливого философского фланера. Не сваливаясь от неудач, ходит г. Мережковский в хаосе нашего не-апокалипсического времени, как „некто в черном"...—как некто в черном сюртуке.

* * *

Ибо не ряса на г. Мережковском, а сюртук, притом отличнейшего французского покроя, как свидетельство того, что перед нами человек светский, отнюдь не собирающийся отрекаться от благ мира сего. В ожидании грядущего завета г. Мережковский не только постное приемлет, но и скоромненькое. И скоромненькое-то даже предпочтительно.

Его мистика—не нетерпеливая, не стремительная. Он вовсе не чувствует себя в походном шатре, наоборот, его наклонности оседлые, он хочет, очень хочет обстоятельно осмотреться тут, на земле. Он видит даже „великую неправду или, вернее, великую неполноту" в самочувствии первых веков христианства с их

стремительно-нетерпеливым ожиданием конца. Да и нельзя в предсмертном настроении века жить. С того времени, как первые ученики верили, что „конец при дверях“, прошли тысячи лет— и еще могут пройти, и еще. И в этой медленности всемирно-исторического процесса, который ведет от первого пришествия ко второму, есть, по Мережковскому, своя „желанность“. Правда о вечности не должна заслонять правды о времени, и тоска по вечности не должна мешать нам пользоваться комфортом. В этом и состоит самая суть „нового религиозного сознания“.

Г. А. Блок упрекал нас, непризванных, в том, что мы не понимаем Мережковского, не видим, как душа его раздирается на части: он взыскует вышнего града и в то же время—влюблен в культуру. Не любит ее, как мы, расчетливо-прозаической любовью, а влюблен, как художник, как Дон-Кихот.

Что Мережковский к культуре крепко привязан, это так. Но почему же—как Дон-Кихот? Любовь Дон-Кихота не только фанатична, но и фантастична и в своей фантастичности безнадежна: это любовь к тому, что осуждено историей, борьба за то, чего отстоять нельзя. Но какая опасность грозит тому накопленному богатству веков, в которое „влюблен“ Мережковский?

Однако, существует к культуре активное и страстное—и в то же время отнюдь не дон-кихотское—отношение: у социально-обездоленных, у пробужденных масс, которым еще предстоит только проложить себе дорогу к культуре. Но и такая любовь не удел Мережковского: ему нет нужды ни доказывать, ни осуществлять свое право на культуру,—ему остается любить ее спокойной и удовлетворенной любовью обладания. Греческие классики, отцы церкви, французские эротики—он всем этим пользуется так же натурально, как карманными часами или носовым платком. Культура—от комнатного комфорта до высших эстетических ценностей—не клад, который он боится утратить, и не идеал, которого он хочет достигнуть, а данная ему среда. Среда же (по Мережковскому „середина“)—это плоскость, мещанство, удовлетворенное мещансво—это хамство. Где же искать спасения от погружения в хамство облагороженного культурного прозябания? И вот тут на выручку является мистика. В ней Мережковский имеет сверх-культурную санкцию культуры, гарантию того, что, посасывая культуру, он совершает высшее дело

и, главное, не является просто гниющим человеческим мясом, хотя бы и цивилизованным. Культура и Вечность—два устоя Мережковского. Вечность—это самая льготная отсрочка платежа по моральным векселям, пред'являемым культурой. Примиряя с культурными противоречиями и с самим собою, Вечность гарантирует еще, сверх всего прочего, за пределами культуры в высшей степени заманчивое продолжение.

* * *

Мережковский просто оказался ранним культурным индивидуалистом, преждевременным европейским себялюбцем в исторической среде, враждебной такому типу, ибо все еще дышало здесь коллективными чувствами и настроениями. В борьбе за свое самосохранение Мережковский отгородился от всех и строил себе свой личный храм, изнутри себя. Я и культура, я и вечность — вот его центральная, его единственная тема. Среди русских интеллигентных мистиков, в большинстве своем новейшей формации, Мережковский стоит особняком, как мистик коренной. Струве, Бердяев, Булгаков и другие из материалистов становились полумистиками и мистиками в меру того, как слева направо передвигались их политические симпатии. А Мережковский справа налево передвигал свои политические симпатии в борьбе за сохранение своего мистицизма. От освящения самодержавия он пришел к христианско-анархическому идеалу теократического вневластия — не потому, что искал правды человеческих отношений, а исключительно под влиянием потребностей личного своего самоутверждения, но всестороннего, так, чтобы уж совершенно себя обставить и „здесь“ и „там“, чтобы ни о чем уж больше не беспокоиться. Революционная эпоха произвела трещину в его индивидуалистической скорлупе и показала, что есть на свете не только „я“ и культура, но и третий фактор: масса,— и Мережковский допустил массу в свои внутренние покои, впрочем, лишь чуть дальше порога, да и не реальную народную массу, а для своего обихода им самим выдуманную, „самую апокалипсическую в мире“. Идеальная христианская общественность оказывается лишь перелицовкой апокалипсического тысячелетнего царства святых на земле и практически ни к чему не обязывает. „Почти невозможно найти даже первую реальную точку для теократиче-

ского действия,—меланхолически жалуется сам Мережковский,—и, тем не менее, не подвергает своего земного идеала никакой ревизии, ибо для него дело идет, по существу, не о том, чтобы перевернуть этот неправедный мир, а о том, чтобы мистически истолковать его. Стоит ли тревожиться из-за невозможности общественного действия, раз „проблема дьявола“ разрешена окончательно!

В противоположность Ивану Карамазову, который бога-то еще соглашался принять, но мира, им созданного, с жертвами безвинными, с младенцами замученными, не принимал и почтительно, т.-е. в сущности дерзостно, возвращал свой билет, г. Мережковский мир готов принять всегда, и с Победоносцевым, и с анархией,—только под одним условием: чтобы ему этот мир мистически посолили, дабы не загнил и не провонял.

Так он и оставался, этот ранний европейский себялюбец, в русских условиях чужеродной фигурой в корректном черном сюртуке. „В России меня не любили и бранили,—жалуется Мережковский,—за границей меня любили и хвалили; но и здесь и там одинаково не понимали моего“. В этой справедливой жалобе есть маленькое фальшивое самоутешение. Верно, что Мережковского за границей хвалили, т.-е., собственно, похваливали, но совсем неверно, будто его там любили. Европейцы, да и то лишь романские, одобряли автора „Леонардо“, как писателя, хорошо знакомого с Европой, по крайней мере, с внешней оболочкой ее культуры, как образованного европейца из варваров; но о какой бы то ни было значительности его в идейном обиходе Запада и речи быть не может. А на родине, которая вся содрогалась от внутреннего напряжения, именно потому и не любили и не хвалили его, что во всех его превращениях неизменно открывали одного и того же мистика-наблюдателя, человека со стороны, себялюбивого чужестранца. От своего одиночества Мережковский искал в разных местах укрыться, но всегда без успеха. У иерархов, с которыми и много общался, он находил официальное самодовольство и совсем не мистическую казенщину: „не ершитесь и не суемудрствуйте,—говорили ему,—а становитесь, куда укажем! У нас все предусмотрено“. Со стороны либералов он встречал лишь скептическую благожелательность: „нас спасать не нужно, мы и сами как-нибудь спасемся, а вы попытайтесь в массах: там мы вас

поддержим против левых"... Наконец, у левых, т.-е. у интеллигенции (глубже Мережковский никогда не заглядывал), он находил „настоящих религиозных подвижников и мучеников", но— увы!—мучеников во имя человечества, подвижников без бога.

Оставаясь всем чужим, Мережковский на связи людей друг с другом ничего не строит, в общественных выводах своих совершенно не упорствует. Здесь он покладист, уступчив и условен до крайнего предела. Сперва благословлял победоносцевскую государственность, потом благословил „коня бледного"... Об'являя буржуазность чортовой дочерью, отлично расположился в фельетонах „Речи". Клеймя государство, как дьявольское обольщение, об'единялся со Струве, глашатаем божественности государственного начала. Вызывая Бердяева себе в попутчики, не о его взглядах на будущие исторические судьбы человечества допрашивает его, а единственно о том, верит ли он, Бердяев, „что человек Иисус, распятый при Пилате Понтийском, был не только человек, но и Бог"... „Это единственное,—говорит сам Мережковский,— что мы приобрели окончательно и чего никогда не можем лишиться". В этом признании Мережковский раскрывается вполне. Меж фундаментом культуры и куполом мистики, там, где должна помещаться „правда о спасении общественном", у него царит откровенная пустота, которую наполнить он раз и навсегда бессилен. Да он и не замечает ее, ибо по всей натуре своей он не общественник, а замкнутый себялюбец.

II. Чорт в цитатах.

Но мистика-то Мережковского уж несомненна? То единственное, что „приобретено окончательно" (помимо культурного фундамента под ногами, о котором и споров нет), купол апокалипсический над головою, он-то уж доподлинный, из кованого золота мистики, без лигатуры?

Так где же, откуда же культурному себялюбцу двадцатого века в модернейшем сюртуке добыть подлинной мистики? Да и вместит ли он ее? Да и нужна ли она ему?... Да ведь он не был бы культурным пенкоснимателем, в утонченнейшем смысле этого слова, если бы не знал, что мистике пальца в рот не клади, ибо она нетерпима и прожорлива, как тощая фараонова корова, она спо-

собна поглотить всю культуру без остатка, со всеми ее удобными, милыми и прекрасными завоеваниями. Она ведь гонит из мира в монашество, в аскетизм,—вот ее натуральное стремление. Бессмертие нужно брать поэтому разумными дозами, иначе от него, по розановскому выражению, мир может прогоркнуть. Правду о вечности и правду о времени паче всего нужно держать в равновесии... Вечность придет в свое время, а пока что отхватим от нее тысячу лет (миг единый!) да еще тысячу лет,—ее не убавится, а на наш земной век с избытком хватит.

А большая ли при этом цена вечности, позвольте вас спросить, если ее разменять на миги? Ведь это же, ни дать, ни взять, тот сторублевый соловей, которого купец в трактире велел зажарить, а когда зажарили, потребовал отрезать ему порцию на гривенник.

Разве наш мистик вечность полностью вводит в свой личный обиход, разве ею определяет ритм своей жизни? Вовсе нет, он бесцеремонно разменивает ее в мелочной лавке истории на мелкую монету времени. А потом, консумируя то же самое время, что и мы, грешные, он куражится над нами—в том смысле, что он, мол, отрезал себе только маленькую порцию вечности, а что про запас у него этой самой вечности отложено—непочатый край.

У Мережковского есть излюбленный образ: „мнимая зеркальная глубина, действительная плоскость". Как он говорит о русском атеизме, так же он характеризует и чорта. Прав ли он в отношении атеизма, разбирать не станем, и насколько точно он живописует чорта, решить затрудняемся. Но кажется нам, что лучше всего мог бы он охарактеризовать этими словами—себя самого. Ведь все его новое религиозное сознание—в одной плоскости, лишено плоти и крови, одни внешние очертания, проекция чего-то, голая формула, одна тень чужих верований, одно зеркальное отражение неведомых глубин...

Верует ли он окончательно? Если говорит, значит верует. Но заражать других своей верой ему не надо. Он всегда являет вид тревожный, но он никого не тревожит. Он страшно богат титаническими антитезами, но они не волнуют, не врываются в сознание, не запоминаются. У него всегда в тоне проникновенность, но он не проникает. Ему нехватает немногого: подлинной страсти. У него душа необрыленная. Он себялюбец. Он самый холодный, расчетливый, симметричный человек, отмеривающий и взвешива-

юший, за каждым своим шагом следящий. Земные расчисления он делает, без сомнения, гораздо лучше апокалипсических. По натуре своей он не мистик, но и не реалист: он—сама трезвенность.

А в то же время,—и тому порукой вся судьба его,—в нем живет неискоренимая, непреоборимая потребность мистицизма, таинственного взлета, под'ема, страсти. Собственной трезвенностью он напуган до самой сердцевины своей,—и весь его мистицизм есть упорное, не знающее отдыха преодоление себя в себе.

* * *

Борьба с собственной трезвенностью во имя „бездн", христианской или языческой, все равно,—ибо обе равно недоступны—есть основное противоречие, проходящее через творчество г. Мережковского. И перед этим суб'ективным противоречием отступают и неузнаваемо принижаются в его сознании противоречия об'ективные: между реализмом и мистикой, научным законом и догматом, душевным самоустроением и общественным строительством, между человечеством покоряющимся и человечеством всепокоряющим. Все эти историческим развитием порожденные противоречия чужды ему в своей внутренней нравственной напряженности: они лишь доставляют ему материал для литературных антитез.

Он паразитически-поверхностно эксплоатирует их в борьбе с собственной трезвенностью и думает, что примиряет их. Неспособный приобщиться страсти великих исторических начал, восстанавливающих сына на отца и брата на брата, он свою нравственную импотентность, в которой все обезличивается, выдает за синтез.

Отсюда та мнимая смелость, с какою он принимает крайние выводы в обоих направлениях. Новое религиозное сознание усыновляет „все предания, все догматы, все таинства, все откровения", и в то же время всю культуру и сок ее, науку. Принимает предания, противоречащие законам тяготения и непроницаемости, опрокидывающие вверх дном весь эвклидов разум, и в то же время—все завоевания человеческие, прошлые и будущие, основанные на законах этого самого эвклидова разума. Но как принимает? Претворяет ли в высший синтез (где он, где намеки на него?)? Или же просто мирится на недоношенном противоречии, развивая его в трусливый компромисс?

Старик Карамазов говорит: „А я вот готов поверить в ад, только чтоб без потолка... Ну, а коли нет потолка, стало-быть, нет и крючьев. А коли нет крючьев, стало-быть, и все по боку“... Чем и как думает преодолеть Мережковский это житейское вольтерьянство, рефлекс рационалистических форм современного быта? Припугнет „хамством“. Маловато: если крючья не устрашают, то слово и подавно. А ведь это только первый удар.

Второй, тягчайший, идет со стороны научного естествознания. Что по существу может в этой области пред‘явить г. Мережковский? Как и чем собирается он расквитаться с естествознанием?

Третье, уже совершенно непосильное испытание идет со стороны исторического, эволюционного или диалектического метода, который составляет самую сущность современной умственной культуры. Что на земле, что под землей,—он все рассматривает в процессе возникновения, развития и исчезновения. Шаг за шагом он расчищает девственные пространства, вытесняя из них мифологические существа и развертывая подлинную картину развития—от атома до амебы, и от амебы до г. Мережковского. Вскрывая, на какой ступени биологического развития, в каких условиях и в какой форме зародилась вера в чудо и какие превращения испытала, он подчиняет „чудо“ в его психологических корнях законам природы и тем умерщвляет его.

Если прав Мережковский, что первые христиане не выдержали бы испытания, заглянув в курс истории церкви, то позволительно спросить: а каковы отношения самого г. Мережковского к научной истории первобытных религий? Подвергал ли он себя этому испытанию всерьез? Дарвинизм, марксизм—свел ли он с ним свои счеты? Излишне даже и ставить эти вопросы. На работах Мережковского не чувствуется и отдаленного дуновения исторического метода. Свои суб‘ективнейшие и современнейшие потребности он с упрямой ограниченностью начетчика втолковывает в старые тексты, оторванные от их исторических корней. В мировой истории он видит не закономерный процесс развития коллективного человека, оторвавшегося от цепи своих зоологических предков и планомерно подчиняющего себе землю, а пеструю движущуюся панораму, в которой властный случай время от времени обуздывается прямым вмешательством нездешних сил.

Но где тут наука? И где тут примирение культуры с мистикой?

Ведь из культуры при этом фактически выключается ее душа: научный метод миропознания. Но культура минус научные идеи, ее одухотворяющие, есть только комфорт. Не дуб, а только жолудь. Что себялюбец, и особливо трезвенный, может золотые жолуди новейшего комфорта „примирить в высшем единстве“ с дубами древних преданий, это не диво. Но стоит ли ради этого городить огород „нового религиозного сознания“?

Когда Алеша Карамазов, ближайший патрон г. Мережковского, почтительно отзывается о поминальных блинах: „старинное, вечное и потому хорошее“, вы чувствуете, что, сколько бы Достоевский ни укрывался за своего бедного и безличного Алешу, ему, Достоевскому, поминальный блин в горло не лезет: ибо автор „Карамазовых“ видит действительные глубины и подлинные противоречия. А г. Мережковский, открывая новую эпоху человеческого духа, добросовестнейшим образом обязуется потребить весь блин обрядности,—и думает, что этим своим подвигом примирит землю с небом...

А в итоге получается вот что: хоть Мережковский и твердо знает, что тысячелетнее царство святых наступит под самый конец, уже перед уничтожением мира космического; хоть он и разрешил проблему дьявола и притом окончательно; хоть он и обещает справиться даже и с поминальным блином (не оказался бы все-таки комом!),—однако же, не только об‘ективных противоречий реализма и мистицизма он при этом не примирил, но и собственного внутреннего равновесия не достиг нисколько. „Лучше быть шутом гороховым, — признается он сам, — чем современным пророком“. И разве не фатально, что он вспоминает при этом именно горохового шута?

Тот чорт, который ради дипломатического вечера у петербургской дамы соответственно воплотился: фрак, белый галстук, перчатки, — и в таком виде мчался по звездным пространствам, где температура 150 гр. ниже нуля, так что пришлось схватить жестокий ревматизм и лечиться от него мальц-экстрактом Гоффа (воплотился, стало-быть, принимай последствия!) — ведь этот ревматический чорт Ивана Карамазова и определяет полностью тот уровень, прямо сказать шутовской, на котором Мережковский ищет своего мнимого синтеза. Для духа открываются: вечность и эфир звездных пространств — ничего недоступного! а для времен-

ного телесного воплощения: мальц-экстракт материальной культуры... И совершенно неосновательным оказывается наше первоначальное предположение, будто ирония замертво падает пред лицом культурного европейца, отыскавшего точную формулу дьявола. На самом деле не так! Как ни несродна Мережковскому гейневская стихия дерзостного остроумия, — тоже стирающего грани между адом и мальц-экстрактом, только с другого конца, — но тем чувствительнее он оказывается именно с этой незащищенной стороны своей, тем больше он боится яду вольтерьянского, тем больше он, несмотря на всю внешнюю отвагу, робеет перед ридикюльностью (смехотворностью) своей миссии.

Возьмите для образца одно зловещее пророчество г. Мережковского, предрекшего не более и не менее как гибель городу Петербургу, что на Неве, в фельетоне „Речи": „Петербургу быть пусту". Что это: игра ума? — Но кто же так... играет? — издевательство? но над кем? — мистическое изуверство? — при парижском сюртуке-то? — „У меня должно-быть лихорадка, — поясняет Мережковский, — не удивляйтесь же, что слова мои будут похожи на бред". Значит, берет свое прорицание всерьез, если в смягчение ссылается на лихорадку. Но однако позвольте: одна, две, три, четыре... двадцать четыре. Двадцать четыре цитаты! Потрудитесь проверить: в пифическом фельетоне две дюжины цитат: из „Петербургской старины", из Лермонтова, конечно, из Достоевского, из фабричной частушки, из Радищева, конечно, еще раз из Достоевского, из Антиоха Кантемира, из Ивана Аксакова, конечно, из Апокалипсиса и т. д. и т. д. Кто же так провещавает, позвольте спросить, особливо в полубреду? Две строки набредил, снял с полки книгу, списал цитату, потом опять от себя. Попророчествовал строк пять, опять снял книгу, стишок выписал и опять в об'ятия пророческой лихорадки. И так всегда у Мережковского: точно по щебню ходишь, рискуя каждую минуту напороться на какое-нибудь острие, и, что хуже всего, скоро теряешь всякую надежду на то, что этот изнурительный путь действительно ведет куда-нибудь.

Что же такое эта злосчастная цитатомания Мережковского, которая делает его статьи невозможной окрошкой из стихотворных и прозаических отрывков, произвольно искромсанных, впере-

межку с собственными полумыслями - полунамеками, тоже похожими на разрозненные цитаты?

Что и говорить, цитата бывает подчас и полезна, и необходима. Она может убеждать или свидетельствовать. Она может развлекать или служить к украшению. Может даже открывать выход скромности автора, если он, прерывая свое изложение, отходит в сторону, чтобы дать слово другому, большему.

Цитаты у Мережковского не доказательство, ибо он вообще ничего не доказывает. Это и не украшения, ибо трудно представить себе другую манеру, более оскорбительную для литературного вкуса. Это и не скромность, ибо Мережковский цитирует кого попало, больших и малых, и почти всегда с возмутительным неуважением к автору, вырывая два-три слова, строку, часто ради одного только созвучия. Сперва эта манера поражает, как чрезмерная бесвкусица, и, если позволено будет это сказать по отношению к нашему столь европейскому писателю, именно своей некультурностью поражает. Чудовищное отсутствие меры и пристрастие к бутафорским эффектам характеризуют культурного parvenu (выскочку), который слишком богато наряден, чтобы быть comme il faut (как подобает), а в литературе слишком вызывающе „блестящ", чтобы производить законченное эстетическое впечатление. Моментами эта неразборчивая жадность к словесной мишуре совсем уж напоминает дикаря, который украшает себя страусовым пером, кольцом в ноздре и осколком пивной бутылки. Но у Мережковского, культурнейшего и просвещеннейшего писателя, это насилие над вкусом должно же иметь какие-нибудь свои более глубокие причины. И оно их имеет.

Если б не бояться быть слишком грубо понятым, можно бы сказать, что в этой литературной манере сказывается нечистая совесть: „мистическое" бессилие, которому не превозмочь скепсиса и иронии, творческая немощность, которая пуще всего боится ясности и простоты. Где нехватает идейной силы, приходит на помощь литературное лукавство. И цитата — его орудие. Отвага, с какою Мережковский решается нам, детям XX века, пред'являть свои апокалипсические прорицания, только казовая сторона; а за нею скрывается потаенный испуг перед собственной трезвенностью. Кем страсть владеет, тот не боится быть смешным, тот пророчествует, не кокетничая лихорадкой, и возвещает светопре-

ставление, не прячась за цитаты. Духовная трусость Мережковского несравненно глубже и содержательнее его фразеологической смелости, и это до такой степени, что его показная смелость состоит в сущности на посылках у его трусости.

Психологические прятки от себя самого можно проследить и далее, идя от цитат к их авторам. У Мережковского всегда есть „спутники“: Достоевский, Толстой, Гоголь, Лермонтов, Герцен и много других. Больше всего он боится оставаться с глазу на глаз с самим собой. Вопреки определению самого Мережковского, его спутники совсем не „вечные“,—иначе ему приходилось бы ходить всегда толпою. Правильнее будет, если сказать, что „спутником“ является сам Мережковский. Он примыкает к одному, к другому, сопровождает их, как преданный и верный, как влюбленный ученик, подбирает их слова, повторяет их жесты. Но это только внешнее. На самом же деле с мнимыми „спутниками“ происходит точь-в-точь, как с цитатами, тоже на три четверти мнимыми: они служат прикрытием, которым Мережковский, как трупом на войне, защищается от вражеских выстрелов. Если б он не был таким поглощенным себялюбцем, он никогда не позволил бы себе над своими учителями такой бесцеремонной расправы, таких уродующих психологических вивисекций. Великаны древнего и нового мира у него всегда только адвокаты по назначению: адвокаты бога или адвокаты дьявола. С той холодной симметрией, которая его отличает, он распределяет их в две шеренги и дает им поручения формулировать то, чего от собственного имени и собственными словами он формулировать не может.

Мы осмеливаемся поэтому думать, что единственная подлинная нечистая сила, искушающая г. Мережковского, это тот чорт, или, вернее, какой-нибудь чертенок XIV класса, который заведует цитатами. Ах, эти цитаты-предатели! Они завлекают г. Мережковского своей готовой нарядностью, обещают ему замазать все прорехи его „нового сознания“ и представить его мысли в самом выпуклом и выигрышном виде. А затем, когда дело сделано, и цитаты, точно засохшие листья, сгребены в кучу, с вершины ее чертенок высовывает свой язык и говорит: „Что ж это: изволите быть пророком, а своих слов не имеете!“.

19—22 мая 1911 г.

Об интеллигенции [1]).

I.

Это были скверные годы, эти годы торжества победителей. Но в сущности самое страшное из того, что было (было и еще не прошло), не в самих победителях воплощалось. Много хуже были те, которые шли в хвосте победителей. Но безмерно хуже для души были вчерашние „друзья“ и полу-друзья—морализирующие, или злорадствующие, или смакующие, или в кулак хихикающие.

Не меньшиковщина была мрачным кошмаром последних лет, а веховщина. Газета, толстый журнал, сборник, речь, комнатный разговор—все пахло веховщиной. Вы могли отмывать руки дегтярным мылом, но запах этот преследовал вас даже ночью.

В эти годы не любили Салтыкова. Это не простой вопрос изменчивых литературных вкусов, а нравственная характеристика эпохи. Не любили, потому что боялись. Образы негодяя—„властителя дум современности“, торжествующей свиньи и „либерала применительно к подлости“ были невыносимы для эпохи, которая меньшиковщину дополняла веховщиной.

Когда г. Милюков, улучив момент крайнего упадка общественных настроений, заявил в „Речи“, что отныне он окончательно сбрасывает со своей спины „осла“, он (г. Милюков, разумеется) лишь формулировал этим способом сущность того процесса, который одновременно происходил во всех слоях и группах интеллигенции,—не только на кадетском Олимпе. Леонид Андреев и Бальмонт, Мережковский и Шаляпин,—и Чуковские, и Галичи, и Жилкины, и Поссе, Энгельгардты и Минские,—все так или иначе сбрасывали со спины какого-нибудь „осленка“ былых своих увлечений, симпатий и надежд.

---

[1]) Настоящая статья написана была в тоне вызова тому национально-кружковому мессианизму интеллигентских кофеен, от которого даже на большом расстоянии (Петербург, Москва—Вена) становилось невмоготу. Статья долго лежала в портфеле „Киевской Мысли“: редакция не решалась печатать. Начинавшееся политическое оживление 1912 г. освежило атмосферу, и статья увидела свет, правда, с жестокими сокращениями. В этом своем урезанном виде она печатается и здесь.

Л. Т.

VI. 1922 г.

А за ними следом шли многие, тысячи, безыменные. Разными путями и перепутьями—через необузданный индивидуализм, аристократический скептицизм, постельный анархизм, мережковщину и безыдейное сатирическое зубоскальство—все устремились к „культуре". Всем осточертел старый интеллигентский аскетизм,—захотелось чистого белья и ванной комнаты при квартире. И тоску по чистому белью Галич называл религией.

Появилась какая-то особая порода журналистов, которые таланта не имели, идей не имели и иметь не хотели, зато, обернувшись к прошлому, умели высунуть язык. Вспоминаешь, сколько раз за эти долгие три года приходилось, читая статьи, писанные собирательным Изгоевым, говорить себе: „Что-ж... подождем... Нужно уметь ждать"...

Но стало ясно: если мы обречены были пережить позор веховского пленения общественной мысли, так это потому, что интеллигенция осталась на открытой сцене одна—со своими газетами, журналами, альманахами, сатириконами, литературными кабачками и со своей слабостью,—снова одна, после того, как должна была убедиться, физическими глазами своими увидеть, что настоящая, подлинная и несомненная история делается не ею, а какими-то другими, бо́льшими силами... Стало ясно, как ненадежны те источники нравственной устойчивости, которые интеллигенция может найти в себе самой...

Но такова уж ироническая натура истории: именно в этот период почти всеобщего самоотречения и отступления с постов, кастовое самомнение интеллигенции достигло высшего напряжения. Никогда она не занимала так много места, и притом в самых различных лагерях: от октябризма до марксизма; никогда ею так много не занимались, и никогда сама она не занималась так много собою, как в последние годы. Никогда она не доходила до такого самоупоения, такой самовлюбленности и притязательности. Она обшарила себя с ног до головы, и решительно нет ни одного жеста, ни одной складки в душе, которые она автобиографически не запечатлела бы с самовлюбленной тщательностью. Религия—это я! Культура—это я! Прошедшее, настоящее и будущее—это я!

На этой мании величия г. Иванов-Разумник построил, как известно, целую философию истории. Русская интеллигенция, как

несословная, неклассовая, чисто-идейная, священным пламенем пламенеющая группа, оказывается у него главной пружиной исторического развития; она ведет великую тяжбу с „этическим мещанством“, завоевывает новые духовные миры, которые частично, в розницу, ассимилируются мещанством,—она ни на чем не успокаивается и со странническим посохом в руках идет все дальше и дальше—к мирам иным. И это самодовлеющее шествие интеллигенции и образует русскую историю... по Иванову-Разумнику. А г. Мережковский обещал даже, что русская интеллигенция, заручившись религиозным догматом, спасет все пять частей света от грядущего хамства. И ему верили. Где корни этого самозванного мессианизма? Где причины поразительной живучести этого интеллигентского высокомерия? Что это: отблеск высшего призвания, или просто национальная черта—хлестаковщина? Нет, это только идеологическое отражение рокового проклятия старой русской истории: каратаевщины. Это только дополнение к смиренности Алеши Горшка.

Ведь если г. Иванову-Разумнику удалось всю историю нашей общественной мысли с некоторой внешней убедительностью представить, как самодовлеющую историю интеллигенции, то тут не только фальсификация истории. Разумеется, фальсификация, и притом чудовищная. Но в том-то и дело, что в этой фальсификации находит свое отражение некоторый большой и трагический факт, тяготеющий над всем развитием нашей общественности. Имя этому факту—отсталость, бедность, культурный пауперизм.

II.

Что мы всесторонне бедны накопленной тысячелетней бедностью, этого нет нужды доказывать. История вытряхнула нас из своего рукава в суровых условиях и рассеяла тонким слоем по большой равнине. Никто не предлагал нам другого местожительства: пришлось тянуть лямку на отведенном участке. Азиатские нашествия — с востока, беспощадное давление более богатой Европы—с запада, поглощение государственным левиафаном черезмерной доли народного труда,—все это не только обездоливало трудовые массы, но и иссушало источники питания господствующих классов. Отсюда медленный рост их, еле заметное отложение „культурных“ наслое-

ний над целиною социального варварства. Гнет дворянства и клерикализма русский народ чувствовал на себе никак не менее тяжко, чем народы Запада. Но того сложного и законченного быта, который вырастал в Европе на основе сословного господства, готических кружев феодализма, этого у нас не вышло, ибо нехватило жизненных материалов—просто не по карману пришлось. Мы—нация бедная. Тысячу лет жили в низеньком бревенчатом здании, где щели мохом законопачены,—ко двору ли тут мечтать о стрельчатых арках и готических вышках?

Какое жалкое, историей обделенное дворянство наше! Где его замки? Где его турниры? Крестовые походы, оруженосцы, менестрели, пажи? Любовь рыцарская? Ничего нет, хоть шаром покати. Вот разве только, что обидевшиеся из-за места Мстиславские и Трубецкие спускались под стол... Только и хватало на это сословно-рыцарской чести.

Наша дворянская бюрократия отражала на себе всю историческую мизерию нашего дворянства. Где ее великие силы и имена? На самых вершинах своих она не шла дальше третьестепенных подражаний—под герцога Альбу, под Кольбера, Тюрго, Меттерниха, под Бисмарка.

Переберите одну за другой все стороны культуры: всюду то же. Бедный Чаадаев тосковал по католицизму, как по законченной религиозной культуре, которая сумела сосредоточить в своих недрах огромные умственные и нравственные силы. Задним числом он видел в католицизме великий путь человеческого развития и чувствовал себя сиротливо на проселочной дороге никонианства. Католическая Европа проделала реформацию — могущественное движение, легшее рубежом между средневековой и новой историей. Против феодально-бытового автоматизма католической церкви восстала вылупившаяся из феодальной скорлупы бюргерски-человеческая личность, сремившаяся к установлению более интимных отношений между собою и своим богом. Это была колоссального значения революция духа, подготовка нового типа человеческого,—в начале XVI века! Что может наша история хоть приблизительно противопоставить реформации? Никона, что-ли?

А как разительно различие культурных типов, если проследить его на истории городов! Средневековый город Европы был каменной колыбелью третьего сословия. Там вся новая эпоха подготовлялась.

В цехах, гильдиях, муниципалитетах, университетах с их собраниями, избраниями, процессиями, празднествами, диспутами сложились драгоценные навыки самоуправления и выросла человеческая личность,—конечно, буржуазная, но личность, а не морда, на которой любой будочник мог горох молотить... Когда третьему сословию стало тесно в старых корпорациях, ему оставалось только зародившиеся там новые отношения перенести на государство в целом. А наши—не то что „средневековые", а хотя бы дореформенные—города? Это не ремесленно-торговые центры, а какие-то военно-дворянские наросты на теле всероссийской деревни. Роль их паразитическая. Помещики, челядь, солдаты, чиновники... Вместо самоуправления—Сквозник-Дмухановский или граф Растопчин. При Петре Салтыков советовал переименовать купеческие чины, т. е. тех самых, кого Сквозник величал архиплутами и протобестиями, в баронов, патрициев и бургграфов. Патриций Колупаев и бургграф Разуваев! Такого рода бюрократический маскарад у нас в разных областях практиковался, но социальной нищеты нашей он собою не прикрывал и не скрывал. Цехи были у нас при Петре насаждены полицейским путем, но из полицейских цехов не выросло ремесленно-городской культуры. В этом характере до-капиталистических русских городов коренится нищета наших буржуазно-демократических традиций, дополняющая примитивность традиций сословных.

Бедная страна—Россия, бедная история наша, если оглянуться назад. Социальную безличность, рабство духа, не поднявшегося над стадностью, славянофилы хотели увековечить, как „кротость", и „смирение", лучшие цветы души славянской. Хозяйственную примитивность страны народники хотели сделать источником социальных чудес. Наконец, перед той же самой общественно-политической убогостью ползают на брюхе новоявленные суб'ективисты, когда историю превращают в апофеоз интеллигенции.

С XVIII столетия (да и ранее того) вся наша история развертывается под возрастающим давлением Запада. Быстрее всего „европеизация" происходит в двух сферах, все более враждебных одна другой, но одинаково „надстроечных", равно удаленных от экономически-бытовых глубин народной жизни: во-первых, в материальной технике государства, где западное давление было максимальным, а сила самобытного сопротивления—минимальной; и, во-вторых, в

сознании нового, европейским же давлением созданного слоя: интеллигенции. Несравненно медленнее проникали новые влияния в национальные толщи, где царил мрак, как на дне океана, несмотря на то, что поверхность водная уже отражала лучи восходящего солнца... Интеллигенция была национальным щупальцем, продвинутым в европейскую культуру. Государство нуждается в ней и боится ее: сперва дает ей насильственную выучку, а затем держит над ее головой высоко занесенный арапник. Со времени Екатерины II интеллигенция становится во все более и более враждебное отношение к государству, к привилегированным сословиям, вообще к имущим классам. Какая под этим социальная подоплека, мы знаем: бедность, грубость и безобразие аракчеевской государственности и хлыновской общественности.

— Я в тебе эту черту не люблю, уж извини, — говорят у Островского купцу Хлынову.

— Да-с, какую это черту, позвольте спросить?

— Свинства твоего.

Да и как полюбить свинство человеку, который разумом приобщился чего-то высшего? А между тем, все ярче и нестерпимее должна была выступать самобытная „черта" в свете новых европейских понятий, обобщений, идеалов. Оттого те молодые элементы старых сословий, которые переставали жить одной растительной жизнью и вступали в солнечную зону европейской идеологии, так неотразимо и почти без внутренней борьбы отрывались от сословности и наследственного „благоверия". Измеряя духовную пропасть, отделяющую их новое сознание от полузоологического быта отцов, они преисполнялись идейного высокомерия. Но это высокомерие было только оборотной стороной их социальной слабости.

Культура связывает, ограничивает, культура консервативна — и чем она богаче, тем консервативнее. Каждая новая большая идея, пробиваясь сквозь толщу старой культуры, встречала в Европе и мертвую силу сопротивления старой законченной идеологии и живой отпор организованных интересов. В борьбе с сопротивлениями новая идея развивала большую силу напора, захватывала широкие круги и в конце концов побеждала, как знамя новых классов или слоев, отвоевывающих себе место под солнцем. Подчиняя себе мятежную идею, новые классы тем самым соци-

ально связывали и ограничивали ее, лишая ее ее абсолютного значения. Но под знаменем этой „ограниченной“ идеи общественное развитие в целом делало большой шаг вперед. Именно в силу своего органического происхождения новая идея приобретала большую социальную устойчивость и, победив, сама становилась консервативной силой.

К нам же новая идея являлась „с того берега“, как готовый продукт чужой идейной эволюции, как законченная формула, — вот как кораллы, которые где-то в океане, силою какого-то естественного процесса, медленно отлагались, а женщины получили их готовыми—в виде украшений на шею. Про первые эпохи заимствований нечего и говорить. Псевдоклассицизм, романтизм, сентиментализм, которые означали на Западе целые эпохи и классы, глубокие исторические перетасовки и переживания, у нас превратились в этапы формально-литературной эволюции дворянских питерских и московских кружков. Но и позже, когда идеи перестали быть коралловыми украшениям, а стали для интеллигенции пружинами действий, иногда героически-самоотверженных— и в эту более зрелую эпоху наша историческая бедность создала колоссальное несоответствие между идейными предпосылками и общественными результатами интеллигентских усилий. Вбивать часами гвозди в стенку стало как бы историческим призванием русской интеллигенции.

Чтобы не пьянствовать и не резаться в карты в сытой и пьяной среде „мертвых душ“, нужен был какой-нибудь большой идейный интерес, который, как магнит, стягивал бы к себе все нравственные силы и держал их в постоянном напряжении. Чтоб не брать взяток и не искательствовать среди искателей и мздоимцев, нужно было иметь какие-то свои глубокие принципы, отрывавшие человека от среды и делавшие его отщепенцем: нужно было быть карбонарием или, по меньшей мере, фармазоном. Чтоб жениться не по тятенькину приказу, нужно было стать материалистом и дарвинистом, то-есть крепко-накрепко уразуметь, что человек происходит от обезьяны, и поэтому тятенька в восходящей лестнице родословия примыкает к обезьяне ближе, чем сын. Протянуть руку к римскому праву или к ланцету означало— в принципе—протянуть ее к запрещенной литературе и притти к несокрушимому убеждению, что без политической свободы тупым

и ржавым куском железа окажется ланцет. Чтоб бороться за конституцию, интеллигенции понадобился идеал социализма. Наконец, ей пришлось заняться обесценением всяких „преходящих“ политических ценностей перед верховным трибуналом „Долга“ и „Красоты“,—только для того, чтобы... облегчить себе примирение с режимом 3-го июня.

И вот это-то убийственное несоответствие между идеологией и житейски-общественной практикой, это кричащее свидетельство о бедности являлось для интеллигенции, наоборот, источником необузданного высокомерия.

— Смотрите,—говорят,—какой мы народ: особенный, избранный, „антимещанский“, грядущего града взыскующий... То-есть народ-то наш собственно, если до конца договаривать,—дикарь: рук не моет и ковшей не полощет, да зато уж интеллигенция за него распялась, всю тоску по правде в себе сосредоточила, не живет, а горит—полтора столетия подряд... Интеллигенция заместительствует партии, классы, народ. Интеллигенция переживает культурные эпохи—за народ. Интеллигенция выбирает пути развития—для народа.—Где же происходит вся эта титаническая работа? Да в воображении той же самой интеллигенции!

III

Сословная культура, от которой старый русский „интеллигент“ отрекался, была первобытна и внутренне неспособна покорить себе пробуждающееся индивидуальное сознание,—и он легко, почти без борьбы освобождался от нее под влиянием идей, рожденных другой, более высокой и ценной культурой. Оторвавшись от бытовых основ, сословный осколок становился отщепенцем и потому чувствовал себя абсолютно „свободным“ в выборе путей и средств. С прошлым было покончено, будущее казалось большой белой доской. Отсюда беспредельный суб‘ективный радикализм наших кающихся дворян и восставших семинаристов, отсюда же их интеллигентская мания величия. Версилов у Достоевского вместе с Герценом смотрит на Европу с полу-презрительной тоскою. „Там,—говорит он,—консерватор всего только борется за существование; да и петролейщик лезет лишь из-за права на кусок. Одна Россия живет не для себя, а для мысли... вот

уж почти столетие, как Россия (т.-е. ее интеллигентская кучка! Л. Т.) живет решительно не для себя, а для одной лишь Европы!" „Европа создала,—говорит тот же Версилов,—благородные типы француза, англичанина, немца, но о будущем своем человеке она еще почти ничего не знает. И, кажется, еще пока знать не хочет. И понятно: они не свободны, а мы свободны. Только я один в Европе, с моей русской тоской, тогда был свободен"...

Версилов не видит, что он, не в пример европейскому консерватору или петролейщику, был „свободен" не только от привязи сословных традиций, но и от всяких возможностей социального творчества. Та самая безличная среда, которая давала ему суб'ективную свободу, тут же представала перед ним, как об'ективная преграда.

Конечно, в Европе, с ее культурной упорядоченностью, с ее умышленной определенностью, приходится ходить по асфальту, по шоссе, вообще, где указано. Абсолютной „свободы" там не найдешь. Линии поведения партий и вождей в основных своих чертах предопределены об'ективным положением вещей. То ли дело у нас, где господин интеллигент ничем не связан—в духе своем. „Они" в Европе связаны планами, правилами, курсбухами, программами классовых интересов, а я в своей социальной степи абсолютно свободен. Но вот чудо: сделал абсолютно свободный русский интеллигент три шага и—позорнейшим образом заблудился меж трех сосен. И снова идет он на выучку в Европу, берет оттуда последние идеи и слова, снова восстает против их обусловленного, ограниченного, „западного" значения, приспособляет их к своей абсолютной „свободе", т.-е. опустошает их, и возвращается к точке отправления, описав 80.000 верст вокруг себя. Словом: твердит зады и врет за двух.

„Ты меня отрицаешь,—говорит наша варварская общественность вознесшемуся в царство „свободы" дворянину-интеллигенту или взбунтовавшемуся поповичу,—а я тебя отрицаю. Видишь, какая я рыхлая, тестовидная, бесформенная,—тебе не за что зацепиться во мне. Духовно связать тебя и дисциплинировать я не могу, это правда: тут твоя „свобода". Но и в скульптурный материал для лепки твоих идеалов я тоже не гожусь. Ты сам по себе, я сама по себе. Делай свою историю в одиночку!"

Есть у нас люди, а общества нет:
Русская мысль в одиночку созрела
Да и гуляет без дела.

Ничего другого ведь версиловская „свобода“ и не означала, как свободу мысли—гулять без дела. И эта „свобода“—ею в абсолютнейшей мере обладал, напр., народоволец Морозов, когда разгадывал в Шлиссельбурге загадки Апокалипсиса—эта „свобода“ проклятием тяготеет над всей историей русской интеллигенции.

* * *

Мало того, что слово не переходило в дело—„моя мысль и мое слово были моим делом“, могла бы о себе сказать русская интеллигенция: „их завещаю потомству!“—но в самом царстве мысли мировой русская интеллигенция была ведь только приемышем: жила на всем готовом, но своего ничего не внесла. Пред ней всегда оказывался огромный выбор готовых литературных школ, философских систем, научных доктрин, политических программ. В любой европейской библиотеке она могла наблюдать свой духовный рост в тысяче зеркал: больших, малых, круглых, квадратных, плоских, вогнутых, выпуклых... Это приучало ее к самонаблюдению, изощряло интуицию, гибкость, восприимчивость, чуткость, женственные черты психики, но в корне подрезывало физическую силу мысли. Одна эта постоянная возможность получить сразу и легко, почти без усилий, „идею“ вместе с ее готовой критикой и вместе с критикой этой критики не могла не парализовать самостоятельное теоретическое творчество. „Наши умы,—превосходно сказал Чаадаев о русской интеллигенции,—не бороздятся неизгладимыми следами последовательного движения идей, потому что мы заимствуем идеи уже развитые“. Отсюда ужасающая идейная чересполосица, постоянные теоретические недоразумения, неожиданнейшая философская отсебятина. „В наших лучших головах,—писал тот же Чаадаев,—есть что-то большее, чем неосновательность“. Тургенев утверждал, что у русского человека не только шапка, но и мозги набекрень. Сам Чаадаев пал жертвой своей тоски по последовательности, которая—увы!—и у него оказалась чем-то худшим, чем неосновательность.

Раздражение охватывает, когда глядишь на самодовольно-почти-

тельных историков и портретистов нашей интеллигенции. У нас значится полуторасто-летняя интеллигенция, бескорыстнейшая, насквозь идейная, живущая „для мысли", „для Европы",—а что мы дали миру в области философии или общественной науки? Ничего, круглый нуль! Попытайтесь назвать какое-нибудь русское философское имя, большое и несомненное. Владимир Соловьев, которого обычно вспоминают только в годовщину смерти? Но туманная метафизика Соловьева не только не вошла в историю мировой мысли,—она и в самой России не создала никакого подобия школы. Кое-чем позаимствовались у Соловьева гг. Бердяев, да Эрн, да Вячеслав Иванов... А этого маловато.

Г. Гарт, философ из бывших октябристов, растерявшись при виде той разнузданности, с какою у нас интенданты грабят, реакционеры бесчинствуют, а октябристы низкопоклонничают, озирается беспомощно вокруг в поисках такого категорического императива, который пришелся бы как раз по „широкой русской натуре" (в том числе и по интендантской), совладал бы с ее добродушно-распущенной рыхлостью, дисциплинировал бы ее внутренней дисциплиной и отучил от взяток. Где же он, грядущий славянский Кант?—спрашивает его маленький предтеча [1]). Да, где он в самом деле?—Нет его. Где наш Гегель? Где кто-нибудь равновеликий сим? В философии у нас нет никого, кроме третьестепенных учеников и безличных эпигонов.

Мы были богаты „самобытным" социальным утопизмом, да и сейчас его еще хоть отбавляй. Но что внесли мы своего в сокровищницу социальной мысли? Народничество, русский суррогат социализма? Но ведь это не что иное, как идейная реакция нашей азиатчины на раз'едающий ее капиталистический прогресс. Это не новое завоевание мировой мысли, а только небольшая глава из духовной жизни исторического захолустья.

Где наши великие утописты? Самый большой из них—Чернышевский; но и он, придавленный убогостью социальных условий, остался учеником, не выросши в учителя. Герцен, Лавров, Михайловский ни в каком смысле не входят в историю мирового социализма; они целиком растворяются в истории русской интеллигенции. Пожалуй, один Бакунин еще вписал свое имя в книгу

---

[1]) См. Гарт: „Почему зашаталась Россия?" С.-Петербург, 1910.

европейского рабочего движения, но он именно должен был для этого всецело оторваться от почвы русской общественности, да и в европейскую он вошел не необходимым составным элементом, а как преходящий эпизод, притом же вовсе не такой эпизод, который знаменует шаг вперед. Что осталось теперь от бакунизма? Пара предрассудков в романском рабочем движении, не более...

Можно бы, конечно, тут назвать Толстого; но и это не выйдет убедительным. Бесспорно, Толстой весь, целиком, с ременным пояском и чунями пеньковыми, вошел в обиход мировой мысли, но не своей социальной философией, а как огромный человеческий факт. „Учение“ же его, как было, так и осталось суб'ективными лесами его духа, оно сохраняет огромную биографическую ценность, но после европейских религиозных реформаций и европейских революций, после европейских социальных учений XIX столетия,—какое новое слово сказал Толстой?

Повторим еще раз: история нашей общественной мысли до сих пор даже клинышком не врезывалась в историю мысли общечеловеческой. Это мало утешительно для национального самолюбия? Но, во-первых, историческая правда не фрейлина при национальном самолюбии. А, во-вторых, будем лучше наше национальное самолюбие полагать в будущем, а не в прошлом. Знаменитый Бенкендорф сказал некогда: „прошлое России было изумительно; ее настоящее более, чем великолепно; что же касается ее будущего, то оно выше всего, что может представить себе самое горячее воображение“. Тем почитателям интеллигенции, которые мыслят по генералу Бенкендорфу, хотя бы и „с другой стороны“, и русскую историю превращают, ради ее семи праведников, в историю богом избранного народа,—им, конечно, наши суждения не могут прийтись по-нутру. Но мы не мыслим по генералу Бенкендорфу—даже и „с другой стороны“. Из чего, надо надеяться, не следует, что мы не верим в будущее России...

Но в чем мы убеждены твердо и несокрушимо, так это в том, что великое будущее превращается для нас из туманной фантазии в реальность лишь постольку, поскольку стираются историей „самобытные“ черты нашего „изумительного“ прошлого и „более чем великолепного“ настоящего. А к этим самобытным чертам, как их дополнение и увенчание, относится и наша старая, неклассовая, мессианистическая интеллигенция, которую в теорети-

ческой области характеризовало „нечто большее, чем неосновательность“, а в практической—бессилие.

* * *

Отсутствие исторических традиций и отчетливых политических группировок необходимо вело за собою отсутствие личной нравственной устойчивости. В расползающейся „неисторической“ среде гораздо легче пожертвовать своей жизнью во имя идеи, чем провести единство идеи через свою жизнь. И нужно признаться, что не лишен своей крупицы соли чей-то разухабистый отзыв о русской интеллигенции: „до тридцати лет—радикал, а затем—каналья“. Как ни груба гончаровская карикатура на нигилиста, однако же нет ничего невероятного в том, что Марк Волохов раскаялся и поступил в юнкера. Кандидат в Гракхи, который становится податным инспектором, ибо его „среда заела“,—давно ли сей персонаж уволен на покой нашей беллетристикой?

Чем же жили и держались лучшие? Страшным нравственным напряжением, сосредоточенным аскетизмом, бытовым отщепенством. При отсутствии социальной почвы под ногами личная устойчивость могла покупаться только ценою идейного фанатизма, беспощадного самоограничения и самоотмежевания, мнительности и подозрительности, недреманного блюдения своей чистоты... „Русачок миленький в огонь влезет, а благоверия не предаст“,—говорил протопоп Аввакум. Не в особых извилинах славянского мозга, а в социальных условиях старой России нужно искать корней того старообрядческого фанатизма, той ревности о букве, которые наблюдаются подчас у наших интеллигентов самого крайнего лагеря. Не зачем говорить, что и в области интеллигентского благоверия отцеживание комаров не препятствует благополучнейшему проглатыванию двугорбых верблюдов.

„Я—жид и с филистимлянами за один стол не сяду!“—писал Белинский. Однакоже, при всем единстве своей нравственной личности, Белинский вынужден был радикальным образом менять свои взгляды. Идейная непримиримость, благородная черта всякого борца, сама по себе слишком слабая гарантия выдержки, раз она не находит постоянной опоры в об‘ективной непримиримости, заложенной в самую механику общественных отношений. Частая и резкая смена воззрений, нечто обычное у русских интеллигентов (и

не только у тех, которые после тридцати лет становятся... податными инспекторами)—ведь это лишь необходимейшее дополнение абсолютной версиловской свободы, свободы мысли—„гулять без дела“.

Перемены миросозерцаний могли иметь суб‘ективно-трагический характер (у Белинского), комически-пошлый (у какого-нибудь Бердяева), душевно-распутный (Струве), фразеологически-поверхностный (Минский, Бальмонт), ренегатский (Катков, Тихомиров), но их историческая основа оставалась одна и та же: общественная убогость наша.

* * *

По поводу восстания декабристов граф Растопчин иронизировал в том смысле, что во Франции-де „чернь“ учинила революцию, чтобы сравняться с аристократией, а у нас вот аристократия устроила революцию в интересах черни. Этим парадоксом Растопчина пользуется г. Иванов-Разумник, чтоб подчеркнуть противосословный, чисто-идеалистический характер движения декабристов. В какой мере и в каких пропорциях элементы бесплотного идеалистического радикализма сочетались у декабристов с сословными внушениями, это вопрос особый; но верно—в общем и целом верно,—что движение декабристов не было сословно-классовым; почему?—да именно потому, что декабристы выступили, как не раз выступала русская интеллигенция после них, т.-е. пытались заместить собою отсутствующие зрелые классы. Декабристы „заместительствовали“ буржуазный либерализм.

Заместительство не существующих или слабо развитых классов, маскировавшее социальную слабость интеллигенции, становится ее идейной потребностью и вместе политической профессией. Сперва аристократическая интеллигенция замещает „чернь“—затем разночинец-народник замещает крестьянство; впоследствии интеллигент-марксист заместительствует пролетариат. Глеб Успенский, сам разночинец-народник, с гениальной прозорливостью разоблачил интеллигентский маскарад народничества. Понадобились, однако, еще два десятилетия, прежде чем живое крестьянство показало свое подлинное обличие,—и только тогда роману интеллигенции с псевдо-мужиком нанесен был смертельный удар...

Но даже и в том случае, когда идея шла в направлении общего исторического развития, она, под влиянием Запада, настолько

предвосхищала это развитие во времени, что носительница идеи, интеллигенция, оказывалась связанной с политической жизнью страны не через класс, которому она хотела служить, а только через „идею“ этого класса. Так было с первыми кружками марксистской интеллигенции. Только постепенно дух становился плотью.

* * *

В 1905—6 гг. на историческую сцену выступили большие социальные тела—классы со своими интересами и требованиями. русские события одним ударом врезались в мировую историю, пробудив могущественный отклик в Европе и Азии; политические идеи перестали казаться бесплотными феями, спустившимися с идеологических небес; эпоха заместительства интеллигенции закончилась, исторически исчерпав себя. Но замечательно, что именно после этих знаменательных лет вакханалия интеллигентского самовозвеличения развернулась во-всю: так лампа вспыхивает ярче всегда перед тем, как погаснуть.

Вздор, будто история после великого напряжения вернулась вспять. Вспять обернулась бюрократия; бюрократия же заведует многими вещами, но не ходом истории. С каратаевщиной нашей, с без‘историчностью масс покончено навеки. Тут возврата нет И вместе с тем покончено с апостольством интеллигенции.

После трех лет самодовольной прострации она теперь снова выпрямляется. Исполать! Однако, наивно было бы думать, что она вторично вступает в до-октябрьскую [1]) эпоху. История не повторяется. Как бы ни было само по себе велико значение интеллигенции, в будущем оно может быть только служебным и подчиненным. Героическое заместительство всецело относится к эпохе, отходящей в вечность.

Веховцы (Струве-Изгоев) этому отходящему послали в догонку коллективный плевок. Что плевок не долетел, а вернулся по адресу отправления, это теперь, надо полагать, ясно всем. Но и идолопоклонничать перед прошлым не зачем тому, кто верит в будущее. Прошлое не воскреснет. И это хорошо, ибо будущее лучше прошлого: уж потому одному, что оно опирается на прошлое, богато его опытом, умнее и сильнее его.

4—12 марта 1912 г.

[1]) Речь идет, разумеется, об октябре 1905 г.

К. Чуковский.

Свою статью о футуристах—крикливую и гримасничающую, как и все, что он пишет—г. Чуковский заканчивает неожиданным по ходу статьи акафистом демократии. Он говорит—вернее, поет, а не говорит—об изумительном, единственном слове, о титаническом слове, о новом солнце новых небес—о демократии.

Прочитывая статью г. Чуковского в последнем альманахе явно увядающего „Шиповника", я с новой ясностью и, не скрою, с радостью, которую можете назвать злорадством, снова убеждался, как решительно умерла та недавняя и уже столь далекая эпоха, в которую открыто почесывающийся Розанов почитался гениальным философом, Струве устанавливал „вехи" общественного развития, Чуковский, амикошонски перемигивавшийся с Розановым, руководил движением литературы, а „Шиповник" пожинал лавры или, по крайней мере, капиталистический их эквивалент. Скверная эпоха, чтоб ей пусто было, подлая эпоха!.

Был ли у этой эпохи хоть вкус? Был, пожалуй, но какой-то второсортный, в мелочах, в выражениях, в звукосочетаниях, неуверенный и ломкий вкус, лишенный синтетического захвата.

„Гениальный философ" эпохи кончил скверно: его метлой выгоняют даже и из весьма терпимых домов: очень уж он подл оказался. А „руководящий" литературный критик, г. Чуковский, молится „новому солнцу новых небес"—демократии. Но не спасет его молитва его, ибо она не от души, а от верхнего чутья, и по статье видно, что моление о демократии есть заключительный аккорд от реферата, умышленно сказанный „под занавес", для сверхсметных аплодисментов.

Я перелистал две оказавшиеся под рукой книжки Чуковского: „От Чехова до наших дней" и „Критические рассказы",—и хоть в свое время читал их, но тут снова не поверил: неужели это „руководящая" критика? Неужели эти книжонки принимались всерьез и расходились в нескольких изданиях? Да, принимались и расходились. Шапка пришлась по Сеньке.

Никогда еще, решительно никогда на посту „ответственного" критика не было человека, в такой степени невежественного, как г. Чуковский. Он в такой мере теоретически невменяем, что даже в отдаленной степени не представляет себе границ своего неве-

жества: у него не только нет познаний даже в собственной его области, но, главное, нет никакого метода мысли,—а ведь именно метод мысли и делает человека образованным.

Правда, однажды Чуковский заявил—так же неожиданно, как теперь насчет солнца демократии,—что он „до последней черточки приемлет метод“ исторического материализма. Но, видите ли, „Чехов и Горький, как явления текущей жизни, осуществлялись при иллюзии свободной воли и, только отойдя в прошлое, могли быть подчинены категории причинности“. Посему „социально-генетический“ метод марксизма к ним неприменим. Это писал первоклассный критик, отнюдь не первоклассник. Выходит так, что к явлениям текущей жизни—не только к литературным, но и к политическим—нельзя применять материалистический метод, ибо все они, говоря гимназическим языком Чуковского, „осуществляются при иллюзии свободной воли“. Нужно дать им предварительно „отойти“. Что это значит? Ничего. „Отойти в прошлое“,—это о ком собственно сказано: о Горьком или об его произведениях? Ибо очевидно, что произведение может стать предметом критического исследования лишь после того, как оно уже написано „при иллюзии свободной воли“, т.-е. „отошло в прошлое“. Или г. Чуковского нужно понимать в том смысле, что социально-критическая точка зрения применима только к тем авторам, которые сами уже успели „отойти“, то-есть исключительно к покойникам, радикально освободившимся от иллюзии свободной воли, как, впрочем, и от всех других иллюзий... Эти несколько строк, где с такой юнкерской непринужденностью сшибаются лбами марксизм, свободная воля и категория причинности, дают полную меру теоретической невинности г. Чуковского.

Непосредственная эстетическая интуиция — прекрасная вещь (если она подлинная, а не мнимая). Но художественному критику как-никак нужен метод. Без метода подходить к современной литературе—то же, что пытаться городской дом строить голыми руками. И г. Чуковский, так охотно разыгрывающий „талантливого малого“ на поле литературной критики, ведет в методологическом смысле чисто-паразитическое существование. Он совершал неизменно обильные плагиаты у марксистов,—в вопросе о роли города, о барстве и мещанстве, о судьбах интеллигенции. Но так как он все это вырвал из живой теоретической ткани, то социаль-

ные обобщения превращались у него в весьма беспомощную отсебятину.

„Интеллигенция умерла, — возвещал он в 1908 г., — никто не догадывается о ее смерти“, — никто! — а вот я, Чуковский, „берусь об'ективными данными доказать это“. Но то, что он хочет „доказать“ нахватанными у марксистов „об'ективными данными“, — то-есть то социально-психическое перерождение, какое претерпела в пореволюционные годы интеллигенция, не только замечено было кой-кем помимо Чуковского, но и предсказано было в те времена, когда сам г. Чуковский не имелся еще и в проекте.

Наморщивши чело, г. Чуковский рассказывал по поводу Бальмонта, что „отмирание деревни завершилось для России бесповоротным ее вступлением в полосу обрабатывающей промышленности“. Тут расслоение деревни названо почему-то отмиранием, капитализм подменен какой-то „полосой обрабатывающей промышленности“, причем сперва отмирает деревня, а потом происходит вступление в „обрабатывающую промышленность“, — совсем из хрестоматии курьезов. А в довершение всего из этой не совсем прочно стоящей на ногах причинной связи выводится, „социально генетически“ и притом без больших околичностей, лирик Бальмонт, хотя, казалось бы, он еще никуда не „отошел“, а продолжает „осуществляться при иллюзии свободной воли“.

Вычитав где-то что-то об идеологии лумпен-пролетариата, Чуковский нимало не сомневается, что дело идет о промышленном пролетариате, о „четвертом сословии“, а слово Lumpen (лохмотья) тут только для художественной изобразительности присоединено кому же неизвестно, что на рабочем человеке не смокинг, а отрепье! И, смешав босяка с пролетарием, Чуковский на этом смешении безмятежно рисует свои критические узоры.

Приемля материалистический метод — и притом „до последней черточки“, — Чуковский тут же, не переменив пера, присоединяется и тоже до последней черточки, к поносительному отзыву г. Философова о марксизме, как о тупой самодовольной буржуазной маске, которую надели „на святой лик пролетариата“. Почему „лик“, почему „святой“ (этакую ведь ханжескую безвкусицу источают из себя эти господа!), почему и как удалось надеть на пролетариат тупую маску марксизма, это все вопросы, на которые с Чуковского спрашивать ответов не приходится. Но если он

приемлет, да еще до последней черточки, метод марксизма, как же он присоединился к „прекрасному ответу“ г. Философова? А если он вместе с этим постным любомудром считает марксизм тупой буржуазной маской, то как же он заявляет марксистам: „метод у нас один“? Эка невидаль: заявляет—и все тут!

Во всех его книжках едва ли не одна единственная „ученая“ цитата из Дарвина, да и та ни к чему—так, для беглого сравнения. Но против этой единственной цитаты в 4 с половиной строки показано в скобках название английского оригинала. Бедный талантливый малый!

* * *

Написать историю слова „мещанство“ в русской литературе значит написать историю русской интеллигенции за несколько десятилетий. Но если во время оно вокруг этого социально-исторического понятия шло идейное размежевание двух групп интеллигенции, которые должны были впоследствии оказаться по разные стороны классовой грани, то не осталось за последние годы ни одного талантливого малого, который бы к этому в конец опустошенному слову не пристраивал бы так или иначе своей собственной духовной бедности. Ясно, что понятие „мещанства“ оказалось как бы прямо созданным во спасение Чуковскаго, а впрочем и на погибель его...

Чтобы объяснить нам Чехова, Чуковский рассказывает, как „в обществе появился мещанин“, и как общество, из отвращения к мещанину, все стало делать наперекор ему (да-с, представьте себе!), и как именно это настроение и выразил Чехов. Но какое же это было антимещанское „общество“ в 80 х годах? Из кого оно состояло? Какие-такие действия совершало „наперекор“ мещанину? Кто ответит? Кто раз'яснит? Но пускай уж так, примем на минуту эти пустяки... Что же, однако, в мещанине оттолкнуло от себя русское „общество“ 80-х годов? Ответ гласит: утилитаризм. Чехов „подорвал глубочайшую и предвечную (!) сущность мещанской культуры: утилитаризм“. Оказывается, что мещанская (буржуазная) культура не есть культура известной исторической эпохи и известного класса, а имеет „предвечную сущность“. Бедный „социально-генетический метод“, воспринятый талантливым малым „до последней черточки!“ Но оставим и это. Что такое

утилитаризм? Если это принцип экономии сил, то он лежит в основе всей человеческой культуры, не только мещанской. Но в каком же смысле Чехов мог восставать против этого принципа, раз он лежит в основе самого художественного творчества? Или утилитаризм—это просто мещанская корысть, погоня за барышом? Тогда у г. Чуковского слишком узко-лавочническое понимание мещанства. Это бы, впрочем, еще с полгоря. Но как же решается он при таком понимании мещанства сопричислить Горького к мещанам? А он это делает.

„Великое социальное значение Чехова" в том, что он воспитал общество в ненависти к мещанству. Между тем важнейшая черта после-чеховской литературы—по Чуковскому же—это ее мещанственность. Уже Горький—„мещанин с головы до ног". Куда же девалось, с божьей помощью, великое социальное значение Чехова? Только что мы начинаем оправляться от этого логического дебоша, как на нас обрушивается новое, тягчайшее испытание. Оказывается, что Андреев наиболее полно воплощает в себе дух после-чеховской литературы, и—слушайте, пожалуйста,—„если другие враждебны мещанству, то Андреев враждебнейший из всех". Черным на белом. Что же в конце концов характеризует после-чеховскую литературу: мещанственность или антимещанственность? Это смотря по тому, какую вы откроете страницу у Чуковского: четную или нечетную. Вы не верите? Да, действительно невероятно. Но что называется факт!

Чуковский борется против предрассудка (высказывая самые плоские банальности, он всегда мнит себя парадоксальным), будто „верный показатель антимещанства есть индивидуализм". Наоборот: „индивидуализм в настоящее время (!) как раз и является наиболее присущей русскому (!) мещанству формой". Господи! Да не вся ли буржуазная культура выросла на принципе индивидуализма? Не была ли мещанская лютерова реформация индивидуализацией христианства? Не провозгласила ли великая мещанская революция права человека и гражданина? Не есть ли самое понятие личности в ее современном смысле продукт буржуазной культуры?

Но едва мы освоились с мыслью, что наша после-чеховская литература мещанственна и индивидуалистична, как внезапно узнаем, что характернейшей чертой новой литературы нашей является,—что бы вы думали?—„забвение индивидуализма".

Итак: 1) Чехов, подорвавший основную сущность мещанства, является родоначальником новейшей русской литературы. 2) Новейшая русская литература насквозь проникнута мещанственностью. 3) Андреев, наиболее полно выражающий сущность новейшей русской литературы, насквозь пропитан враждебностью к мещанству. 4) Основной чертой („нынешнего русского") мещанства является индивидуализм. 5) Мещанская после-чеховская литература наша отличается именно забвением индивидуализма.

Ведь это курам на смех! Бедный талантливый малый...

* * *

Но погодите. Это лишь цветочки. Ягодки впереди. Послушайте, как Чуковский защищает... „пролетарскую идеологию"— от подделок.

Анатолий Каменский (ныне, кажись, уже не читаемый) „раздевает своих героинь, посылает своих героев в чужие квартиры мечтает о доме терпимости из институток". Словом: „если послушать, что говорит г. Каменский, то покажется (кому? кому?), что другого такого отрицателя мещанской культуры и не бывало". Буквально! Но: так как о „доме" г. Каменский мечтает „с чрезвычайной осторожностью", так как стиль его „обдуманно-расчетливый",—то проницательный критик наш сразу смекает, что творчество Каменского зародилось именно в недрах мещанской культуры, и что г. Каменский — вообразите только! — „quasi-пролетарий".

Когда забывшая одеться Леда раздает мужчинам яблоки, то присутствующий при этом Чуковский раз'ясняет, что хотя, мол, сие на вид и „индивидуализм", но все же это не настоящая „пролетарская идеология". Неужели? Да, не настоящая, ибо наготу свою Леда поясняет слишком длинными, скучными и потому мещанскими комментариями. Вот если бы без комментариев... Разве не ясны вам теперь выгоды нового критического метода? Голая дама раздает гостям фрукты—естественно, все тут же и решили: вот она, идея четвертого сословия в натуральном виде. Комментарии излишни. Но пришел Чуковский, пощупал пульс стиля и поставил диагноз: пресно, отдает средним сословием. А читателю почему-то стыдно. Не за себя, не за Леду, даже не за бедного ее автора,—а за остроумного критика, который неподд-

купно вывел Ледино мещанство на чистую воду. Уж про Санина мы рассказывать не будем: достаточно сказать, что и с него г. Чуковский сорвал тогу социального революционера.

Только разве в „Новом Времени", в осипших от полувекового лая фельетонах Буренина, можно еще найти такое беспардонное смешение социализма,- босячества, мещанства, анархизма, индивидуализма, как в статьях Чуковского, руководящего критика эпохи. Стыдитесь, господин! Вы бы сами почитали хорошие книжки, умными людьми написанные, прежде чем на публику выходить в обнаженном виде. Ведь это неприличие. Вы ведь критик, вождь, так сказать, а не Леда какая-нибудь! Вам нельзя без комментариев.

Каким скверным анекдотом было шумное выступление г. Чуковского в защиту буржуазной культуры от нашествия готтентота—массового читателя пинкертоновщины и посетителя кинематографных мелодрам.

— Ругают мещанство, посрамляют буржуазию, — жаловался Чуковский.—Но ведь мещанство создало Дарвина, Милля, Спенсера, ведь „оно так любило нашу человеческую культуру",— а готтентот, всемирный, сплошной, апокалипсический, ведь он все это задушит и растопчет! И в надуманном припадке того паясничества, которым он обычно прикрывает свою духовную оголенность, Чуковский восклицал, обращаясь к мещанству: „О, воротись! Ты было так прекрасно!"

Тщетно искать тут социального смысла. Почему это мещанство должно воротиться? Откуда? Разве век его закончился? И что такое этот готтентот? Оказывается, это городская масса. Это она сплошной стеной надвигается на культуру... Какая грубо-реакционная клевета!

Если низы, впервые пробужденные к жизни, жадно поглощают поддельную романтику и маргариновый сантиментализм, проделывая в сокращенном, убогом, обобранном виде ту эстетическую эволюцию, которую в пышных формах проделывали в предшествующие десятилетия и столетия имущие классы, то здесь нет никакого нашествия готтентотов на культуру, а есть первые шаги приобщения низов к культуре. Тут не угроза культуре, а ее упрочение. Тут нет опасности возврата от Шекспира к Пинкертону, а есть восхождение от бессознательности—через Пинкертона—

к Шекспиру. За тяготением к сыскному героизму и кинематографной мелодраматике скрывается глубочайший, хотя еще полуслепой социальный идеализм. Завтра он станет зрячим. Пинкертон будет превзойден, а миллионами, впервые пробужденными к сознательной духовной жизни, будет заложена основа для несравненно более широкого и человечного искусства, чем наше... Но какое Чуковскому дело до великих проблем, до чередования культурных эпох, до исторических перспектив!..

Но и это не все. После того, как он восславил мещанство и попытался всех до смерти испугать готтентотским нашествием („спасения нет,—мы все утопленники!"), он вдруг, на последних двадцати строчках, выбрасывает спасательный круг... „пролетарской идеологии". И с заискивающей и одновременно злой гримасой заканчивает: „Я верую в это крепко, и да поможет бог моему неверию". И эта молитва, пролетарской идеологии ради, до такой степени нелепо, немотивированно, умышленно брошена „под занавес", что сквозь черты талантливого малого вы видите совершенно ясно паразитическую физиономию приживальщика чужих идеологий, Фомы Фомича Опискина от критики.

Характернейшей чертой Чуковского является его ненависть к Горькому.

Чуковский хвалится, что критики (т. е. он сам) у нас теперь не „идею проводят", а „действительно критикуют книги", и что пред лицом Чуковского, как и пред лицом Аполлона, все идеи и темы равны: искусство знает только форму. Но это так только говорится. На самом деле эстетического нелицеприятия у г. Чуковского меньше всего. Свои симпатии и антипатии он всегда распределял в высшей степени тенденциозно. Он не просто „критиковал", нет, он тоже проводил свою „идею": боролся за права безыдейности, облегчал целому поколению интеллигенции работу ликвидации нравственных обязательств,—в том ведь и все его значение. Он умел преследовать, правда, не губительно, потому что хлесткость его еще никому не наносила глубоких ран, но с упорством, казалось бы, мало свойственным его ветром подбитой подвижности. Удары свои он направлял преимущественно по одному, главному врагу, нестерпимому для его эстетики: по той идеологии, в которую он „верит" (под занавес) и которую, вместе с Философовым, называет тупой маской, надетой на святой лик. Высту-

пать с открытым забралом против миросозерцания он никогда не смел: на почве общих идей, метода, обобщений и логических аргументов он слишком ясно чувствовал свою слабость и хромоту; тут он довольствовался хихиканьем и щипками. Но он нашел для своего преследования одну большую мишень: Максима Горького, который был ему ненавистен, как социалист, и был ему доступен, как художник.

Когда волны великого потопа отступили, и разные ущемленные самолюбия оказались на опустевшем берегу сразу достаточно заметными, они решили, что теперь история начнет свою новую, настоящую главу, и с их инициалов откроются все красные строки. В числе многого другого было тогда, со вздохом облегчения, заявлено, что „Горький кончился". А г. Чуковский, особенно талантливо заходивший в ту пору колесом, немедленно подхватил: Что-с? Горький кончился? Никак нет. Да „он и не начинался". То-есть и не было никогда никакого Горького, а было лишь одно литературное недоумение. Горький—борец? Да ничего подобного. Да он аккуратнейший „сын консисторского чиновника" и „теперь состоит кандидатом на судебные должности". А через несколько лет:—Да он австрийской школы генерал Пфуль, слепорожденный фабрикант абстракций. По замыслу это должно было быть очень зло, но и в замысле и в исполнении было что-то подлинно-смердяковское.

„Все его творения, как геометрические фигуры... Красок в них нет, а одни только линии". А через год-два: „Горький—огромный декоративный талант,—он всегда умел самыми яркими заплатами прикрывать все свои грехи". Красок нет, одна геометрия,—декоративный талант и яркие краски: не все ли равно,—только бы об'явить художника упраздненным.

„Если мы не говорим, что Горький кончился, то только потому, что, по нашему крайнему разумению, он никогда не начинался". А через год-два: „Говорят, что Горький будто бы кончился, а между тем, его последний роман („Окуров") гораздо лучше и серьезнее предыдущих"... Как же так? А эта хвала, как сейчас увидим, нужна—против Горького. Она направлена против веры поэта. Чуковскому нужно показать, что Горький в сущности не имеет веры, а меняет абстракции. Сперва Горький „пел" индивидуализм, потом провозгласил анафему личности и спасение

усмотрел в коллективе, в одухотворенной массе („Исповедь") а потом охаял будто бы массу и свою веру в нее („Окуров"). За это последнее ему и пообещана эстетическая амнистия.

На самом деле, между индивидуализмом и коллективизмом Горького глубокая внутренняя связь, и Горький изменил бы себе, если б не совершил той эволюции, в какой верхогляды усматривают одни только формальные противоречия. Горький поднял знамя героического индивидуализма, когда совершался в стране процесс высвобождения личности из глубин каратаевщины, которая не в мужике только, но и в рабочем, и в интеллигенте сидела еще страшной косной силой. Индивидуализм против „святой" безличности, против традиций и унаследованных авторитетов был огромной прогрессивной силой, и Горький психологически не противопоставлял себя народу, эгоистически не отчуждал себя от него,—наоборот, в своем творчестве он давал лишь окрашенное романтизмом выражение пробудившейся в народных массах потребности личного самоутверждения. А по мере того, как индивидуализм становился в известных общественных кругах не только противокаратаевским, но и вообще антисоциальным, себялюбиво-ограниченным, буржуазно-эгоистическим, Горький с ненавистью отвращался от него,—душою он оставался с той народной личностью, которая сбрасывала с себя старые духовные путы—для того, чтобы свободно и сознательно вводить себя в рамки нового коллективного творчества. Как ни резок был на вид у Горького перелом от босяцки-ницшеанского индивидуализма к коллективизму, но психологическая основа тут одна.

В „Окурове" Горький рисует страшную российскую всеуездную отсталость, залежи каратаевщины, социального варварства. Горький ищет—теми методами, какие имеются в распоряжении художника,—причин крушения великих ожиданий, в конечном торжестве которых он не сомневается нимало. Тут нет ни покаяния, ни отречения, а есть нравственное и художественное мужество, которое не прячет своей веры от испытаний, а идет им навстречу. А Чуковский по этому поводу засовывает вилкой два пальца в рот и свистит и улюлюкает: Горький „клеймит свою недавнюю деятельность!"—и из-за спины поэта пытается ошельмовать все революционное движение, как мещански-хулиганское...

Отвратительны по внутренней своей лживости эти злорадно-

покровительственные страницы, посвященные мнимому горьковскому отречению. Здесь весь Чуковский и вся его эпоха! Скверная эпоха, чтоб ей пусто было, подлая эпоха!

9 февраля 1914 г.

Попрание силлогизма

Революционное 18-е столетие стремилось установить царство силлогизма. Наши „60-е годы“ тоже проникнуты были духом рационализма. Воинственный силлогизм в обоих случаях был отрицанием неразумных идей и учреждений, которые в своей давности почерпают свои права на дальнейшее существование, не заботясь о пред'явлении каких-либо других оправдательных документов. Рационализм не согласен и не способен считаться со слепой инерцией, заложенной в исторические факты,—и еще менее того—с правами давности. Он хочет все проверить разумом и перестроить—на выводах из логических посылок. А так как далеко не у всех общественных учреждений логически сведены концы с концами, то силлогизм не может не представляться им крайне беспокойным и подозрительным суб'ектом, над которым нужен глаз да глаз. Цензура и есть ведь не что иное, как инспекция над силлогизмом. И если гражданам запрещают носить при себе оружие без разрешения полиции, то тем более необходим контроль префектов над применением столь огнестрельного оружия, как силлогизмы, из коих иные таксируются даже до 500 руб (3 месяца в случае неуплаты). Стоит себе только представить что в салон князя Мещерского или в другую реакционную трущобу, где делается история, явился бы несгибаемый и неподкупный силлогизм и вмешался бы в беседу, что вышло бы из этого? Ничего хорошего, это ясно: хозяину пришлось бы кликнуть старшего дворника... Вот почему, между прочим, иные законопроекты о печати не могут служить образцами юридической логики: они построены на прямо-противоположном начале—на ненависти к силлогизму, этому самоуверенному и неутомимому подрывателю основ. Но мы отвлекаемся

Молодое общество, молодой класс, как и молодой человек,—если он не трус и не тупица,—всегда склонны к силлогизму, к проверке разумом всего сущего. Рационализм знаменателен для

эпох пробуждения. Из социальных сотов вырывается вчерашняя n+1-ая „душа населения“ и выходит на сцену, как „критически-мыслящая личность“, во всеоружии силлогизма. За нею другая, третья, сотая... Силлогизм страшно заразителен,—и немудрено индивидуальный опыт он возводит на степень общего опыта,—в этом ведь и состоит его неблагонадежная профессия.

При первом протесте под знаменем логики старые авторитеты, семейные, как и государственные, с непривычки страшно пугаются. Матушке, которую внезапно начинает донимать логикой 15-тилетний сын, кажется, что рушатся устои семьи. А будочникам разных степеней представляется, что выскочка-силлогизм немедленно потрясет все прочие устои. Оттого те формы государственности, которые, по природе своей, не в ладах с логикой, вынуждены вести истребительную войну против молодежи.

Молодой рационализм насквозь идеалистичен. Он верит в абсолютную силу человеческой мысли и предполагает, что уродливое и нелепое существует лишь милостью недоразумения. Он убежден, что достаточно открыть и формулировать истину, чтобы тем самым обеспечить ей путь к воплощению. Но скоро обнаруживается, что это не так.

При первом решительном столкновении силлогизма с нелогичным, но дебелым фактом силлогизм терпит жестокое крушение. Этим он и морально компрометирует себя: „вот ваш прославленный разум,—сулил мир перевернуть вверх дном, а между тем отведен в участок за нарушение обязательных постановлений“. И действительно: замок висит у двери незыблемо, у замка стоит недреманный Свистунов, а силлогизм сидит на хлебе-воде и выглядит, как мокрая курица. Это первое испытание имеет огромное значение—в жизни личности, как и в жизни общества. Отсюда начинается новая глава. Юноша, который замахивался на родителей силлогизмом, исходя из того соображения, что они одной ступенью ближе, чем он, к общей прародительнице-обезьяне, убеждается, что помимо иерархии разума существует социально-бытовая иерархия, которая на силлогизме не основана, но имеет перед силлогизмом то преимущество, что она осуществлена, а он не осуществился. Точно так же и передовая общественная группа вынуждена убедиться, что декларация разума сама по себе не разрушает покрытых плесенью стен Иерихона.

Рационализм, идеология пробуждения, раскрывается, как незрелая идеология. Выясняется, что силлогизм должен еще только найти свое место в живом процессе исторического развития; понять свое содержание не только как формально-обязательное, но и как исторически-необходимое; очертить свое поле действия; найти своего исторического носителя,—словом, перестать быть голым силлогизмом, а войти в живую систему общественного движения. Силлогизм бессилен, доколе бесплотен. Он должен войти в сознание масс, нагулять себе общественную мускулатуру,—только тогда он может развернуться в действии и воплотиться в учреждениях. Историческая диалектика не просто измеряет явления аршином разумности, а рассматривает их в их внутренней связи, в их возникновении, развитии и гибели. Диалектика не отметает силлогизма, наоборот, она усыновляет его. Она дает ему плоть и кровь и вооружает его крыльями—для под'ема и спуска. Только теперь силлогизм становится непобедимым.

* * *

Но это путь не всеобщий, и раскрывается он не сразу. Непосредственным результатом крушения рационализма является пессимизм, переходящий в прострацию. От идеалистической веры во всемогущество разума до полного недоверия к нему—один шаг. Что такое силлогизм?—Синица, которая обещала море зажечь, наделала славы, а моря не зажгла. Долой силлогизм, он приносит личность в жертву абстракции! Он губит молодежь, этот безответственный демагог! Оттяпать ему, анафеме, голову!—рычит справа какая-то скотина из Брынских лесов. Да здравствует бессмертная личность, вера в трех китов и другие нас возвышающие обманы!

Однако, дело оказывается не столь простым. Где однажды прошелся со своей метлой силлогизм, там уж невозможен естественный возврат к бытовой непосредственности, к биологическому круговороту рождения, брака и смерти. Фактическая капитуляция перед дебелым фактом должна эстетически принарядиться, эстетически приукраситься, чтобы пройти через индивидуальность и превратиться в „добровольную“ резиньяцию личности перед тем самым свинством, какое имелось налицо до восстания силлогизма,

Эта задача и даст преимущественное содержание идеологическому творчеству в эпоху реакции.

Как ни различно и даже противоположно содержание общественной мысли в разных слоях и группах, но неотвратимая окраска эпохи, слабее или гуще, ложится на все ярусы. Враждебность к идейной ясности и точности, как масляное пятно, расползается вверх и вниз. Основные законы и их истолкователи уклоняются от ответа на вопрос: конституция или самодержавие? Государственно-правовой силлогизм изгоняется бесформенными ссылками на национальные особенности. Политические партии, „руководящие“ и „ответственные“, строят свою политику на недоговоренности. Всюду идет срезывание острых углов, притупление граней, разрушение межевых рвов и вех. Воцаряется отвращение ко всякой положительной доктрине, потому что она связывает,—сочувствие ко всякому скептицизму только потому, что он „освобождает“...

Наиболее верной этому духу эпохи идейной лабораторией была несомненно „Русская Мысль“—самый реакционный журнал на русской почве. Это не парадокс. Никакие издания Замысловского, Володимерова и синодальнейшего Скворцова не могут итти в сравнение по своему реакционному значению с изданием кружка бывших марксистов первого призыва. Какой-нибудь „Прямой путь“ (к субсидии, разумеется) отделен от демократии пропастью; та аудитория, к какой он апеллирует, все равно никогда не позволяет своим духовным запросам воздыматься выше грудобрюшной преграды. Занесенные в бюджет черносотенные издания образуют в совокупности духовную клоаку социально-паразитических элементов, которые выделяют из себя наскоро какую-то дрянь, по существу дела совершенно непохожую на идеологию. А „Русская Мысль“ ведь совсем другой родословной. Взятая генетически, она есть ответвление от старых корней русского либерализма и даже радикализма. Пуришкевичи по-просту наносят русской общественной мысли оскорбление действием, а г-да Струве отравляют ее изнутри токсинами скептицизма и трусости, прививают ей расслабленность, готовность сдавать врагу любую позицию, завоеванную разумом и мужеством. Единственное, что люди из „Русской Мысли“ по-настоящему ненавидят—это ясную и определенную мысль русской демократии в ее прошлом, настоящем и будущем,

Религию, философию, эстетику, небо и ад, они все эксплоатируют, чтоб сеять свою единственную подлинную веру: социальное безразличие, примирение со всеми видами исторического зла. „Раз борешься—тем самым признаешь противника, веришь в него“,— поучает со страниц „Русской Мысли“ какой-то В. Муравьев, претенциозный и очень разговорчивый молодой человек, которому на-роду написано не стать выше учителя своего. В елейно-дерзком тоне г. Муравьев отчитывает всех тех, кто различает две России, кто не берет Замысловского и Горького за одни скобки,— ибо „все вообще делители—враги жизни“. Спасение заключается в том течении русской мысли, которое не делит, а „связывает“ (Струве). Провозглашая „бессилие всякого отвлечения“, эти люди борются на самом деле только с „отвлечениями“ демократии. Но они, не задумываясь, затыкают зияющие дыры собственного „идеализма“ самыми бесформенными отвлечениями, как „Великая Россия“ или „национальное лицо“, раз только этим путем надеются создать прямую связь с лагерем черной реакции.

Извиняясь пред читателем и подавляя собственную интеллектуальную брезгливость, мы приведем из статьи г. Муравьева еще одну цитату: „Я спрошу русских людей, независимо от их звания, партии, рода жизни, одинаково пахаря и интеллигента, слугу и господина,—какую жизнь в себе они сейчас чувствуют? Чем движимы и куда направлены? Что говорит в них, когда душа их в тишине одиночества обращается к неведомому, расширяясь, ищет Бога? Есть ли у них спокойствие и надежда? Есть ли вера? В тот час, когда вечереет, когда смолкают звуки утренней (у г. Муравьева утро кончается „в тот час, когда вечереет“!) повседневной работы, чем заполняется их сердце, на чем к ночи успокаивается, на чем сосредоточенное может встретить неизвестную судьбу?“ Такая благочестивая канитель тянется через долгий ряд страниц...

Замечательна в нашем идейном развитии личная роль Струве, этой блуждающей почки в организме русской общественности! Он начал свою карьеру в лагере марксизма, — и еще пребывая там, уже подготовлял идейное оружие для либерализма. Перебравшись в либеральный лагерь и едва осмотревшись в нем, он начал немедленно готовить европеизированное оружие для социальной реакции. Бесспорно, вся эта работа в своем роде исторически необходима. И буржуазный либерализм и социальная реакция

нуждаются в духовном, так сказать, мече, и кем-нибудь он должен изготовляться. Но зачем истории понадобилось такое совместительство? Человек, который в 1898 г. внушал русским рабочим идею социальной революции, теперь воспитывает молодых ретроградов, которым даже г. Мережковский представляется крайним „делителем — врагом жизни". Получается прямой соблазн. Но и соблазн этот исторически твердо обоснован: столь жалки, столь ничтожны политические партии имущих, что идеологию для либерализма поставляют ренегаты социал-демократии, а идеологию для реакции—ренегаты либерализма.

19 февраля 1914 г.

Освобождение слова.

Г. Иванов-Разумник, имманентный философ по темпераменту и оптимист по образу мыслей, не нарадуется на современную литературу. „Наша вера,—говорит он,—вера в жизнь, в ее победу, в ее торжество". А „тот, кто верит в жизнь своего времени (?)—верит и в литературу". („Заветы", кн. I, стр. 98). Этот почтенный эстетически-философский оптимизм, раз навсегда связывающий литературу с жизнью круговой порукой жизнерадостной веры, не кажется нам, признаться, ни очень убедительным, ни очень глубоким. Верить в жизнь и в ее победу, конечно, следует, и чем крепче, тем лучше, но что собственно значит „верить в жизнь своего времени"? Как в нее целиком верить? Это по части гг. Муравьевых из „Рус. Мысли" и других духовных потомков Панглосса, а нам это не с руки. Мы хоть и не „враги жизни", но пока-что остаемся „делителями" и долго еще пребудем ими. Настоящая-то „вера в жизнь" и требует, может, преодоления „жизни своего времени" вместе с ее литературой! Неужели же критику „Заветов" это неясно? Что литература, даже стремящаяся оторваться от жизни, на деле всегда так или иначе отражает ее, в этом г. Иванов-Разумник прав. Но разве ж и бред сумасшедшего не отражает впечатлений предметного мира? И разве ж не оставили мы сейчас самый глухой период жизни позади себя? Как отразился он в литературе и на литературе? Этот вопрос подлежит самостоятельному рассмотренню, а заранее покрывать литературу огульной верой в жизнь выходит чересчур великодушно.

Между тем, г. Разумник не только покрывает (имманентным философским колпаком), но и грозит неприемлющим: „И неужели никогда так и не поймут наши литературные плакальщики (писатели или читатели,—все равно), что, когда они „отвергают“ современную литературу, — то это жизнь отвергает их самих!“ (там же, стр. 99). Мы не знаем, удастся ли почтенному критику напугать плакальщиков, но мы все-таки думаем, что он не разрешает, а упраздняет вопрос. Г. Разумник почему-то требует веры в жизнь только от читателей и критиков. Ну, а как же быть с самими художниками? Для них эта вера не обязательна? И как быть, если именно самим художникам не хватает веры—веры „в победу жизни, в ее торжество“? Что, если те самые читатели, которых г. Разумник так просто зачисляет в плакальщики, оказываются психологически перед необходимостью выбора между своей собственной верой в жизнь и опустошенной безверием литературой? А перед такой альтернативой оказываются не худшие читатели.

Мы далеки от мысли затевать здесь, попутно, оценку художественной литературы эпохи реакции. Но мы хотим остановиться на одной ее черте, к которой г. Разумник должен был бы, казалось, проявить больше внимания: на ее социальном безразличии, историческом безверии, нравственной опустошенности.

Поверхностному характеру эпохи г. Чуковский—а ведь именно он, а не г. Иванов-Разумник является репрезентативным критиком „своего времени“ — дал выражение в своем принципиально-безразличном отношении к содержанию. Форма—все. Он договаривается даже до несуразного парадокса, будто „форма и есть содержание“ художественного произведения. В недавней статье о футуристах г. Чуковский снова повторяет эту мысль: „мелодекламация дамски-альбомных романсов... и гимны Ра—пред лицом Аполлона равны“.

Мы совсем не намерены поднимать тут снова глубокомысленный вопрос о самоценной или служебной роли искусства: эта ребяческая метафизика как-то уж не к лицу нашему времени. Совершенно достаточно с нас признания того, что искусство, которому никто не вправе ставить какие-либо внешние утилитарные цели, есть, однако же, не откровение небес индивидуальной душе, а одна из форм исторического творчества коллективного человека,— следовательно, душой этого человека, ее запросами и потребно-

стями искусство измеряется. Признать, что художественное произведение возвышается в этот высокий ранг своей формой, а не содержанием, значит сказать, что „содержание“ — идея, чувство, страсть—должно найти себе свою форму, чтобы через нее явиться в художественном образе... „Форма была и есть только граница содержания,—говорит Леонид Андреев в своих письмах о театре,— те плоскости, что ограничивают его во вне, следуя изгибам содержания, законам и прихотям существа“. Только в соответствии содержанию, его глубине и значительности форма почерпает свою собственную значительность. Самоценность формы,—т.-е. художественное безразличие по отношению к содержанию,—эта такая же бессмыслица, как самоценность слова, то-есть его независимость от понятия. Как обстоит дело с судом Аполлона, не знаем, но пред судом исторического человека самый совершенный „дамски-альбомный романс“ останется навсегда отброшенным от гетевского „Фауста“—пафосом дистанции.

Но чем беднее эпоха и ее художники нравственным содержанием, тем судорожнее художество цепляется за мнимую независимость формы. Так было в последний период. Презрение к содержанию было в области художества тем же, чем ненависть к силлогизму в остальных областях идеологии. Форма стала ширмами, за которыми укрывались оскудевшие мысль и чувство, оторванные от своих социальных связей. Побег от общественности в себя был на самом деле трусливым побегом от себя. Мнимое сверхчеловечество, где фундаментом служат индивидуальные недра, а вершина упирается прямо в седьмое небо, если не спускается до дна преисподней, являлось только призрачной проекцией индивидуальной слабости. Вавилонские эти постройки разрушались так же легко, как создавались, потому что строительным материалом было с л о в о — без цемента веры и страсти. Различные художественные веяния исчерпывали себя и сменялись новыми с калейдоскопической быстротой,—признак и результат духовной скудости содержания. Драмы Андреева, с их картонным титанством, вначале будоражившие, потом вдруг сразу показались незначительными и скучными. От камаринской эротики стало скоро воротить с души. Мистика явно свелась к баловству или к вопросу литературного стиля. Новоправославие Мережковского или Бердяева имело в себе так же мало общественных, как и личных

залогов. Это вера не в Слово, а в слово... Вспыхнувшая два года тому назад на Афоне ересь имяславцев явилась, как великолепный „низовой“ отголосок тому словославчеству, которое справляло свои оргии на идеологических „верхах“.

Форма, отрешенная от содержания, в свою очередь вела к освобождению слова—от понятия и от фразы. Формально-поверхностная эстетика стиля упиралась в абсолютизм слова, как акустического эффекта или графического образа, — футуризм! Никакие запасы веры в „жизнь своего времени“ и в ее литературу не дают права закрывать глаза на тот факт, что явление футуризма является совершенно правомерным и наиболее в своем роде законченным увенчанием эпохи, о которой можно с полным правом сказать: в начале бе слово,—а также в середине и в конце.

Обожествление слова означало, что со слова чудовищно много спрашивалось, — гораздо больше, чем оно может дать по самой своей природе. Хотели в сущности, чтоб мысль и чувство стали функцией слова,—от неоплодотворенного слова требовали духовного потомства. В этот фетишизм слова было целиком заложено футуристское насильничество над словом, совершенно так же, как в бездушный эротизм заложены всяческие извращения. Эстетика „самословия“ в конце концов очень ограничена,—и в поисках за новым и новым словесным опьянением неизбежно было притти к словесному садизму: от „освобождения“ слова — к заушению и расчленению слова.

Замечательно, что все эти железобетонные поэмы, бобэоби, 80 миллиардов квадратных слов Василиска Гнедова и пр. и пр. появились или, по крайне мере, стали требовать внимания к себе тогда, когда эпоха короткомыслия и безмыслия явно для всех закончилась.

Как морально исчерпавшая себя до дна реакция под давлением новых общественных настроений — в поисках возбудителей сильнейшего действия—дошла до кошмара бейлисиады[1]), так в словесность превращенная литература, почуяв враждебные ей токи общественного под'ема, докатилась до „освобождения“ слова

[1]) Процесс киевского ремесленника, еврея Бейлиса—по обвинению в „ритуальном“ убийстве христианского мальчика. Инсценирован был совокупными усилиями правительства, всероссийской черной сотни и местного уголовного элемента. Судом присяжных Бейлис был оправдан.

от тяжести понятия, до поэз из несимметрично расставленных твердых знаков и запятых, до „заумного“ звукоподражания, вообще до чертиков.

В этом мнимом „футуризме“, будущничестве, от будущего нет ничего. Это помирает наш постылый вчерашний день, боявшийся силлогизма и поворачивавшийся спиною к „содержанию“.

Чтоб не притти в полное противоречие с универсальным оптимизмом г. Разумника, мы считаем справедливым признать, что у футуризма, как и у всех вещей на свете, имеются две стороны: одна и другая.

Одну мы уже знаем. А другая позволяет, несмотря на все, включить футуризм вместе со всей той литературной полосой, из которой он вышел, в историю развития русской литературы, как органическое звено.

Предшествующая бурная эпоха, до дна разворотившая наш старый застойный быт, вызвала потребность в новых, более гибких, подвижных и нервных оборотах, выражениях и словах. Психологически события 1905 г. означали окончательный разрыв с бытовой пассивностью, ленью, ездой на перекладных, послеобеденным сном,—с обломовщиной...

Гениальный поэт пассивности и непротивления, Гомер всероссийской Обломовки, Толстой проникнут весь насквозь эстетическим пантеизмом неподвижности. Душевную жизнь своих героев и каратаевский быт страны он рисует одинаково: спокойно, неторопливо, с незатемненным взором. Он никогда не обгоняет внутреннего хода мыслей, чувств, диалога. Он никуда не спешит и никогда не опаздывает. В его руках соединены нити множества жизней,—он никогда не теряется. Как неусыпный хозяин, он всем частям своего огромного хозяйства ведет в голове безошибочный учет. Кажется, будто он только наблюдает, а работу выполняет сама природа. Он бросает в почву зерно и, как добрый земледелец, дает ему естественно выгнать стебель и заколоситься. Да ведь это гениальный Каратаев, с его вековечной покорностью пред законами природы! Он никогда не прикоснется к бутону, чтоб насильно развернуть его лепестки, а даст им тихо распуститься под солнечным светом и теплом. Ему чужда и глубоко-враждебна та эстетика больших городов, которая с самопожирающей жадностью насилует и терзает природу, требуя от нее одних экстрак-

тов и эссенций, и ищет на палитре красок, которых нет в спектре солнечного луча. Слог Толстого таков же, как и весь его гений: спокойный, неторопливый, хозяйственно-бережливый, но не скупой, не аскетический, мускулистый, нередко неуклюжий, шершавый—такой простой, ясный и всегда несравненный по своим результатам!

К этому слову, как и ко всему толстовскому восприятию мира, нам уже нет возврата.

Обстоятельные внутренние обозрения „Вестника Европы"; вся наша размашистая старая журнальная публицистика, в два-три печатных листа, с отступлением и стишком; поучительнейшие передовицы дореволюционных „Русских Ведомостей", с обещанием поговорить об этом в следующий раз, все это—того же обломовского корня, только без толстовского гения. В романе, политике и в лирике одинаково ездили на перекладных.

Литературно-эстетическая „неразбериха" (по Михайловскому „смута") отчасти уже до-революционной, а особенно после-революционной эпохи главным своим об'ективным результатом имела перестройку языка, стиля, ритма речи, его приспособление к новому темпу событий, новому стилю жизни.

Архаизмы, неологизмы, чудовищные варваризмы, составные—по немецкому образцу—слова, заимствования направо и налево—совсем как в петровскую эпоху, когда нахлынуло множество новых понятий и мыслей, и люди задыхались от несоответствия старого московского языка новослагавшемуся бытовому укладу. На этом пути—переоценки слова и пополнения живого инвентаря речи—кое-что несомненно достигнуто, и притом не вовсе незначительное. Наш молодой, при всем своем богатстве еще юношеский язык оказался богат неисчерпаемыми возможностями. Самая мышечная система его еще не затвердела и способна к большой гибкости... От необузданного словотворчества, синтаксических и стилистических новшеств язык наш удержит, разумеется, лишь одну небольшую, может быть десятую, а то и сотую только часть, но он все же удержит ее, а главное, целиком сохраняя основу свою, он становится—во многом стал уже—другим. А так как и мы стали другими, значит этот процесс в языке—необходимый и прогрессивный.

С этой точки зрения даже и футуристские эксперименты и из-

лишества, в большинстве эстетически-отвратительные и подлежащие беспощадному изгнанию, являются, в основе своей, внутренне-обусловленным эпизодом в процессе исторической перековки языка. Ведь и природа экспериментирует так же необузданно, разбрасывая по пути недоделки и уродства, чтоб добиться подлежащего закреплению результата!

На этом историческом удобрении что-нибудь в свое время вырастет. В этом сомневаться нельзя. А ведь в конце концов общая судьба реакционных эпох—служить навозом для эпох движения.

Пусть в этом соображении ищут утешения молодые люди в желтых кофтах и с охрой на скулах, когда мировые судьи приговаривают их к 25-тирублевым штрафам за оскорбление эстетических принципов столичной полиции.

20 февраля 1914 г.

Светские богословы и Ванькина личность.

В Петербурге снова много спорят светские богословы из декадентов и бывших марксистов. Их существует в природе человек двенадцать, а может и вся чертова дюжина,—на каждого из них в среднем приходится полтора мнения, не считая г. Столпнера, который весь состоит из мнений, одно другого лучше. Дело идет у них о церкви, о догматах, о вековом и незыблемом, а двух мнений сходных нет, и споры такое производят впечатление, будто доводы в пользу самых вековых истин тут же на месте выдумываются, а спустя полчаса окончательно забываются. Они неутомимо перетряхивают всю мировую историю, приспособляются ко всем новым течениям и от всего на свете хотят иметь—как чеховский герой от продажи птички—хоть „маленькую пользу“ для своего загробного существования.

Ведут они, конечно, постоянную борьбу против детерминизма, очень старую борьбу. Они хотят заставить его посгороиться и очистить место для их трансцендентной личности. Цель все та же, тоже старая. В тот момент, когда физиологические процессы в личности должны будут смениться химическими и физическими, им необходимо открыть под чертой многообещающие слова: „Продолжение следует“... На детерминизм пошел Мальбругом на этот

раз профессор политической экономии г. Туган-Барановский, который, волею эстетического закона контрастов, питает слабость к философской грации мысли. В „Речи", где любят время от времени выпускать праведничка, г. Философов рекомендует метод г. Туган-Барановского с самой лучшей стороны, как вернейшее средство против мозолей, которые тяжелый сапог детерминизма натирает робким душам.

По старой привычке г. Туган подходит к делу со стороны социализма. „Если взять социализм не как экономическую теорию, а как жизненный идеал, то несомненно он связан с идеалом равенства, но равенство—понятие иррациональное, из опыта и разума не выводимое... Но отнимите от социализма идею равенства, как необходимого условия (?) для скачка из царства необходимости в царство свободы—он тускнеет, теряет свою телеологию, становится только необходимостью. А за необходимость не борются. Давно сказано, что нельзя содействовать затмению солнца. И если социалистический строй придет с такой же необходимостью, как затмение солнца, то незачем за него копья ломать". Что тут от г. Тугана, что от Философова и что ими обоими позаимствовано у немцев (Штаммлер, „Хозяйство и право"), на этом долго останавливаться нет надобности. Правильное распределение будет приблизительно такое: основная мысль штаммлеровская, сверхопытная и сверх-разумная идея равенства—мистическая отсебятина г. Тугана, а безграмотность формулировки—личный вклад г. Философова. Но это в конце концов безразлично. Затмению солнца все-таки содействовать нельзя, не так ли?

Совершенно верно. Но зато можно содействовать затмению здравого смысла. Светские богословы наши на этом поприще с успехом подвизаются. Нельзя содействовать той необходимости, которая не в нас, не через нас и вне зависимости от нас совершается. Таковы космические процессы, таково движение светил небесных. Но в биологической области мы только то и делаем, что „содействуем" необходимости. Взять, например, смерть. Наступление ее неизбежно, как бы ни обстояло в будущем дело с трубой архангела. Разумной гигиеной можно отдалить смерть и, при благоприятных условиях, сделать ее безболезненной. И наоборот: одним револьверным выстрелом можно чрезвычайно ускорить ее наступление. В таком случае принято говорить о „доб-

ровольной" смерти. Но ведь от „доброй воли" зависит в конце концов только приблизить смерть на несколько лет, не больше. А сама смерть попрежнему остается биологической необходимостью, которая в свое время явилась бы и без приглашения. Но оставим в покое смерть, так как она-то именно и лишает господ светских богословов умственного равновесия. Возьмем сон, „легкое подобие смерти". Сон есть несомненная физиологическая необходимость—не только в смысле его „нужности", но и в смысле неизбежности его периодического наступления в жизни организма. Тем не менее даже самые закаленные поборники свободной воли почтительно содействуют каждый вечер осуществлению этой необходимости, когда отстегивают подтяжки, надевают колпак и кладут в чашку свои фальшивые зубы. Конечно, можно и в этой сфере проявить максимум свободной воли: можно, например, демонстративно лечь, не раздеваясь; можно заснуть сидя (напр., во время религиозно-философских прений); можно, наконец, стоя противоборствовать сну. Но в этом последнем случае сон в известный момент все равно одолеет и свалит с ног,—необходимость обнаружит себя, только в самом неудобном и унизительном для обладателя свободной воли виде. Между тем, своевременно раздеваясь и укладываясь в удобной по возможности позе на кровать, мы чрезвычайно облегчаем и ускоряем наступление необходимости (сна), не говоря уже о спасенных при этом платье и крахмальном белье.

От физиологической необходимости можно перейти к экономической. Наступление промышленного под'ема после эпохи кризиса имеет все признаки об'ективной необходимости. Это, между прочим, лучше всего доказывается тем, что экономический под'ем развернулся даже в условиях режима 3-го июня, когда, казалось бы, все суб'ективные силы соединились для того, чтобы ему помешать. Задержать его задержали, но только на время,—экономическая необходимость пробилась через все помехи. Но если можно затормозить наступление под'ема, то можно и ускорить его действие, словом, „содействовать" экономической необходимости посредством соответственной государственной политики.

И далее, если можно содействовать капиталистическому развитию в его отдельных этапах, связанных цепью об'ективной необходимости, то можно, очевидно, содействовать и смене одних хо-

зяйственных форм другими, если новые формы действительно заложены в динамику экономического развития. Можно содействовать и можно противодействовать,—это уж зависит от тех социальных интересов, которым служит „свободная воля“.

Но такое реалистическое истолкование взаимоотношений между человеческой волей и об‘ективной необходимостью становится у господ идеалистов поперек горла. И немудрено. Личность со своим психическим аппаратом оказывается, под этим углом зрения, естественным звеном в цепи необходимости, и из мира действительности никак не открывается сквозной дыры—ни вверх, ни вниз. А без сквозняка вечности какая же радость?..

Г. Туган-Барановский пытается поэтому расковырять до степени метафизической дыры историческую идею равенства и, как человек с необычайно свежей восприимчивостью, делает это с таким видом, как будто ему первому пришла в голову столь счастливая мысль. „Позитивный индивидуализм,—так цитирует Тугана г. Философов,—ведет к признанию своего „я“ центром мира. От него нет перехода к общественности“... „Равенство—понятие иррациональное, из опыта и разума не выводимое. И наука и логика эту идею оправдать не может. А эстетика ее презирает“.

„Позитивный индивидуализм“ г. Тугана есть не что иное, как понятие личности, выведенное из жизненного опыта, взятого в самом широком—личном и общественном—смысле. Но как же может позитивный индивидуализм вести к признанию своей личности центром вселенной? Разве такая самооценка оправдывается и поддерживается жизненным опытом? Наоборот. Та же самая жизнь, которая влагает в эмпирическую личность эгоцентрические тенденции, всем своим опытом ограничивает их, да еще как круто. Личность шагу не может ступить без „перехода к общественности“. Мы бы рекомендовали почтенному профессору в течение одного только дня попытаться на практике проверить свою мысль, будто бы эмпирический индивидуализм ведет к эгоцентризму. Вот некоторые пробные шаги: отказаться платить по счетам прачке и булочнику, решив, что они созданы для того, чтобы обслуживать эмпирические потребности философа; войдя в ресторан, с‘есть блюдо, заказанное соседом; не заплатив, уйти и при этом наступить нервной даме на ногу; хорошо также уж заодно унести чужую палку с ценным набалдашником; разбить этой пал-

кой во встречной витрине зеркальное стекло; не отвечать, разумеется, на приветы знакомых, в том числе и лиц начальствующих; при встрече с трамваем не сворачивать в сторону; наконец, после всех этих оказательств эгоцентризма явиться ночью в чужую квартиру, по возможности высокопоставленного лица, и улечься спать—ну, хотя бы только на рояли. В целях облегчения почтенному профессору его задачи мы совершенно сознательно ограничиваем предлагаемую программу действиями, по возможности, скромными. И тем не менее мы очень опасаемся, что г. профессор не доведет благополучно своей программы до конца. Уже прачка и булочник красноречиво напомнят ему о связи личности с общественностью. А дальнейшие демонстрации эгонцентризма тем более до добра не доведут: ночевать придется во всяком случае не на высокопоставленной рояли, а в полицейском участке. И эта бессонная ночь (на борьбу с эгоцентризмом „общественность" двинет всех насекомых каталажки) несомненно будет одной из самых плодотворных в духовной жизни нашего идеалиста. Он раз навсегда убедится, что общественная жизнь не только вырабатывает индивидуализм, но и отшлифовывает его вечными столкновениями со всеми другими индивидуализмами; что именно из этих эмпирических столкновений возникает идея юридического равенства, как из хозяйственной анархии капитализма вырастает для известного общественного класса совершенно „позитивное" требование экономического равенства.

Насчет того, что логика и наука „не могут оправдать" идею равенства, трудно сказать что-нибудь определенное, ибо неизвестно, о какой собственно науке тут идет речь. Если о той, которую хромой бочар делает в Гамбурге, то возможно, что она действительно „не оправдывает" равенства. Но что же это за научный авторитет такой, гамбургский хромой бочар? И почему эстетика „презирает" равенство? Кто это расписался за эстетику? Почему равенство всех перед судом антиэстетично? В каком смысле враждебно эстетике всеобщее и равное избирательное право? Конечно, на это не ответят ничего складного гг. Туган с Философовым. Им нужно лишь как-нибудь закрыть поскорее все ходы и выходы для идеи равенства: науку, логику, опыт, эстетику,—и оставить для ее надобности только одну трансцендентную дыру: чудо. На эту приманку надеются—святая простота!—поймать демократию.

„Чужая личность есть величайшее чудо,—рассказывает г. Философов,—и поскольку идеал равенства реален, он покоится на признании этого чуда. Никакие доказательства опыта и разума не заставят меня признать „личность“ вот этого „Ваньки“, который норовит меня надуть, ломает шапку перед всяким генералом и ругается по-извозчичьи. А если я не признаю его личности и ее иррационального права на равенство со мною, то с треском проваливается и весь идеал „равенства“. Вот тут-то г. Философов себя с головой и выдает. Выходит ведь так, будто „идеал равенства“ зависит от того, признает ли светлая личность в ломающем перед генералом шапку Ваньке своего брата, или не признает. Значит, демократия-то вся зависит от признания ее сверху, с аристократически-философских высот. Явится Философову чудо просветления, признает он в Ваньке равного себе,—твое, Ванька, счастье, числиться тебе по философскому паспорту личностью! Не признает,—проваливается Ванька с треском в тартарары. Да что же это за равенство такое, жалкое, подхалимское, которое зависит от чьего-то одностороннего великодушия? Да ведь мнимая демократия эта насквозь, от пят до темени, пропитана духом крепостничества. Да не в том-ли и состоит демократия—не золотушно-подслеповато-философическая, а настоящая, со столбовой дороги истории — не в том ли она и состоит, что коллективный Ванька перестает ломать шапку пред генералом и требует государственного признания своей личности? До тех пор, пока Ванькины права висят на волоске философского признания или на паутинке чьего-то там иррационального откровения, — не очиститься Ванькиной „личности“ от синяков!

Смотришь, русский Мирабо
Бедного Гаврилу
За измятое жабо
Хлещет в-ус да в рыло...

Тут речь идет о Гавриле, но Ванька, как известно, на одном с ним был положении. Верно ли, однако, будто „никакие доказательства опыта и разума“ не могут заставить отечественного Мирабо признать личность в Ваньке? Ну, это как сказать... Первое опытное и очень убедительное проявление личности Ваньки—да будет это ведомо гг. „демократам“ с крепостнической поло-

плекой!—произошло в тот момент, когда Ванька выпрямил свою спину и дал доморощенному Мирабо сдачи. В практическом отпоре надругательствам и заушениям, а вовсе не в религиозно-философской реторте зародилось подлинное „чудо“ демократии—пробуждение массовой личности. Кто такой Ванька: брат или—„грядущий хам“? Как бы ни решали этот вопрос для себя хорошие господа, дело от этого не изменится: не только перед генералами, но и перед философствующими дилетантами из генеральских сынков, пробудившийся Ванька не ломает шапки и нимало не тужит о том, какой ему религиозно-философские астрологи составят гороскоп. Признание или непризнание его личности чем дальше, тем больше передвигается из-под знака „свободы“, т.-е. барского произвола, под знак „необходимости“: нельзя не признать его личности, раз коллективный Ванька сам научился ее признавать и отстаивать...

1 марта 1914 г.

Судьба толстого журнала.

I.

Оживут ли наши журналы? Нет, никогда. И я думаю, что очень ошибаются те, кто ждет, что оживут, и что воскресенье их и явится настоящим, необманным признаком оживления общественного. Я думаю как раз наоборот. Некоторое возрождение старых журналов, несомненно замечавшееся в последние годы, было временным явлением,—вокруг этих журналов собирались, отступая с боевых позиций, политически обескураженные осколки старых идейных группировок. А под‘ем общественной активности—под‘ем, которого нельзя отрицать, если не отрицать фактов и если искать этих фактов там, где следует, — этот под‘ем подкапывается — и надо думать уже окончательно, раз навсегда — между прочим, и под нашу старую заслуженную, но, к счастью, уже выходящую в исторический тираж публицистику толстых журналов. Говорю: к счастью, потому, что в этом сказывается наш политический рост.

Журналы наши были лабораториями, в которых вырабатывались идейные течения; отсюда они получали свое общественное движение. Это, конечно, несомненный исторический факт. Но что за

ним скрывалось? Общественно-мизерный характер самих движений. Я вовсе не хочу проявить неблагодарность потомка к работе предков и твердо знаю, что потомок потому только и видит дальше и лучше, что стоит на плечах предков. Но исторический масштаб в оценке прошлого должен ведь быть соблюден. Господство „толстого“ журнала было эпохой, когда русская интеллигенция делала историю промежду себя. Крот глубоких подземных общественных процессов работал страшно медленно, — идейная жизнь интеллигенции сводилась к тому, что она предвосхищала будущие кротовьи пути, мысленно вела эти пути в пространство истории и на предвосхищенной линии строила свою „программу“. Но что означала эта программа по существу? Форму теоретического приспособления интеллигенции к медленно ползущему историческому процессу — не более. На предугадывании будущих путей развития интеллигенция расщеплялась на славянофилов и западников, на народников-классиков и журнальных либералов, на народников-эпигонов и марксистов первого призыва. Идейные смены у нас измерялись десятилетиями, точно промышленные циклы в капиталистических странах: шестидесятничество, семидесятничество, восьмидесятничество... На прогнозе группировалась интеллигенция, на теоретическом учете будущего, — потому что маловыразительное, расползающееся между пальцев настоящее не давало зацепок не только для широкой политической работы, но и для надежной общественной ориентировки. Журнал, в своем многообразии и в своем единстве, был наиболее приспособленным орудием для идейного сцепления интеллигенции,—своей „цельностью“, которая шла от литературно-публицистической критики через все его отделы—роман, эзоповскую сатиру, естественно-научную популяризацию, рецензию и лирику—журнал возмещал интеллигенции недостававшие ей об‘ективные, в самой общественности заложенные скрепы. Пограничные линии вероучения заменяли межевые рвы политически-классовых группировок.

Надо, разумеется, точно условиться насчет понятий. Когда мы говорим о „толстом журнале“, как об общественно-литературном типе, то имеем всегда в виду не просто периодически-выходящие книжки, в которых критики критикуют, поэты слагают рифмованные строки, профессора рассказывают о новых течениях в естествознаниц,— нет, мы имеем в виду журнал, как духовный фокус

известной общественной группировки, как некий кивот завета, словом, наш русский толстый журнал. И достаточно легко представить себе указанные нами выше общественные корни этого журнала, чтобы тем самым определить его исторические границы. Русскому журналу наступает конец тогда, когда наступает конец мессианизму русской интеллигенции.

Интеллигенция была в русской истории великой заместительницей,— своей мыслью она пыталась заместить реальный процесс развития, своими идейными группировками — борьбу общественных сил. В этой работе, необходимой и до известного времени исторически-прогрессивной, журнал замещал собою для интеллигенции программу действия, политическую литературу и политическую организацию. Но по мере того, как исчезало об'ективное оправдание заместительства: общественные группировки резче определялись, классы „в себе“ становились классами „для себя“, формируя свои партии, интеллигенция расчленялась и рассасывалась по этим партиям,— по мере этого процесса исчезало специфическое, жреческое значение русского журнала; от него отлетало освящение, он становился просто „периодическим изданием“.

Девяностые годы были последним периодом старого героического журнала,— интеллигентский марксизм вдохнул на время новую жизнь в старую форму. „Новое Слово“ было последним журналом, который глаголом жег сердца людей.

Уже с самого начала нового столетия, вместе с наступлением политического прибоя, толстому журналу наносится смертельный удар. Его заменяет политическая газета с ярко очерченной программой действий. За границей возникают „Искра“, „Освобождение“ и „Революционная Россия“. По этим линиям развертываются далее действительно жизненные группировки, которые исходят, правда, из той же интеллигентской среды, но не замыкаются в ней, а находят себе выход наружу, в обывательские слои, в новые классы... Группировки совершаются вокруг политических газет („искровцы“, „освобожденцы“!) — факт огромной общественной важности, крупнейший шаг в сторону политической зрелости,— прямой переход к кадетской партии и к партии рабочего класса.

На этом пути уже не может быть ни остановки, ни возврата назад. Политическое самоопределение разных классов, раз начав-

шись, уже не может быть обращено вспять. Поэтому одинаково трудно ждать восстановления духовной гегемонии русского журнала, как и повторения эпохи интеллигентского апостольства.

* * *

Однако же, скажут, газеты только разменивают идейный капитал на расходную политическую монету,— а из каких же источников будет этот капитал пополняться? Не станет ли, действительно, журнал снова орудием накопления идейных ценностей?

В самой этой постановке вопроса есть недоразумение или, точнее, исторический анахронизм. Руководящие журналы вносили у нас капитальные ценности в духовный обиход не в том смысле, что двигали вперед науку, а в том, что давали каждый раз очередную формулу общественной ориентировки передовой интеллигенции. Сменялось направление — сменялся журнал. Но именно на эту-то функцию историческая потребность не возобновится. Политика классов в отличие от идейной жизни кружков имеет свою внутреннюю устойчивость. Потребность периодического идейного линяния — полного обновления теоретических покровов — не может быть свойственна классовым партиям. Поскольку они нуждаются в оформленной идеологии,— а нуждаются не все, некоторым она ненавистна,— журнал все равно перестает быть универсальной формой удовлетворения этой идейной потребности.

Когда говорят о создававшихся нашими старыми журналами идейных ценностях, это нужно понимать как следует. Новых теорий, которые вошли бы затем вкладом в основной капитал человеческой мысли, наши журналы не творили. Они лишь с большим или меньшим блеском приспособляли и популяризовали европейские теории — общественно-философские, естественно-исторические, литературно-критические. Создавались эти теории не в русских журналах, а в западно-европейских книгах. Старый журнал — в рамках своего идейного направления — был еще и периодической энциклопедией. Необходимость в ней вызывалась бедностью, „об'ективной и суб'ективной", нашей идейной культуры,— малой образованностью даже интеллигентного слоя, бедностью нашей ученой литературы, недостаточностью специальных журналов, научных популяризаций, библиотек, общедоступных лекций и пр. и пр. Журнал давал по необходимости не только

„точку зрения“, метод оценки, но и все содержание миросозерцания. Этот универсально-образовательный характер журнала по необходимости отходит в прошлое вместе с развитием и усложнением идейной культуры общества.

Современный Запад, повторяем, не знает идейной гегемонии толстого журнала. Журналы есть и там и очень разнообразные: литературные, специально-научные, социологические, но в них нет уж ничего от общественных оракулов. „Новые слова“ в науке, философии и искусстве говорятся в книгах, в специальных изданиях, с кафедр, на выставках. Новые слова в политике говорятся в газетах, с политических трибун, в народных собраниях. Общественная жизнь от этого стала, конечно, не беднее.

Правда, у нас традиции толстого универсального журнала еще очень крепки. Эти традиции могут сохранить надолго некоторые наши старые журналы, которые при этом превратятся, однако, в новые журналы,—но вернуть журналу его былое общественное значение, возродить его повелительную, мессианистическую публицистику — нечто среднее между политикой и пророчеством — не сможет уже никакая сила в мире.

II.

Толстому журналу нанес смертельный удар общественный прибой. Нельзя закрывать глаза на факт, очень выразительный и как нельзя лучше укладывающийся в рамки этого об‘яснения. В те недавние годы, когда ртутный столбик общественного барометра достиг самой низкой своей точки, когда „Речь“ оказалась единственной оппозиционной газетой в Петербурге, а „демократическая“ пресса столицы была представлена той же „Речью“ в двухкопеечном масштабе „Современного Слова“,—именно в эти годы наши журналы почувствовали новый приток сил, собрали растерянных было читателей, хотя—это-то уж несомненно—отнюдь не собрали своих растерянных мыслей. И наоборот, когда в Петербурге газетная стихия—несмотря на то, что современные Ксерксы преусердно порют ее своими детскими розгами—переливает всеми цветами политической радуги, сейчас журналы чахнут, вынужденные убедиться, что они пережили в годы реакции не вторую весну, а—увы!—бабье лето. Попробуем поименно перебрать,

какое место занимают толстые журналы в нашей нынешней общественной жизни. Для того, чтоб укрепиться в том или ином суждении о вопросе, это будет во всяком случае нелишним.

Начнем с „Вестника Европы". Это—тот журнал, который все называют почтенным, и журнал действительно вполне „почтенный". Но было бы очень нелегко ответить, какую собственно функцию он несет теперь в нашем идейно-политическом обиходе. Старый „Вестник Европы" был органом умеренного программно-неопределившегося, народнически-окрашенного либерализма. Влево от него стояли органы утопического социализма. „Вестник Европы" давал элементарное гражданско-юридическое воспитание русскому „обществу", и не только либеральному: так как социализм был утопический, глядевший поверх естественных фаз развития, то на практике не одни либералы, а и народнически-социалистические, отчасти и марксистские элементы интеллигенции усваивали азбуку гражданственности из того же „Вестника Европы". В „Освобождении" Струве писал как-то по поводу юбилея К.К. Арсеньева: „Мы все воспитывались на внутренних обозрениях „Вестника Европы". Арсеньев и сейчас сохранил то мастерство, каким он—в рамках своего умеренно-либерального миросозерцания—в течение десятилетий освещал практику российских властей. Но школой для всех политических партий „Вестник Европы" уже перестал быть, потому что эти партии уже вышли из приготовительного класса. „Вестник Европы" остался фактически в стороне от политического развития. Это позволило ему сохранить довольно широкую „терпимость", благодаря которой под одной и той же обложкой умереннейшие либералы уживаются с радикалами и даже социалистами. Бок-о-бок с г. Слонимским, который и сейчас не упускает случая обругать не только Маркса, но и тещу его, г. Бланк в самых почтительных выражениях пересказывает переписку Маркса с Энгельсом. В наше жестокое время партийных страстей такая терпимость несет в себе нечто успокаивающее. Но—увы!—это терпимость безответственная. Кто, в самом деле, читает „Вестник Европы", как свой журнал? Кто строит по „Вестнику Европы" свое миросозерцание? Кто станет, наконец, ориентироваться по „Вестнику Европы" в политике русского либерализма? Никто.

Другой ежемесячник русского либерализма—„Русская Мысль".

Это, в сущности, единственный толстый журнал, который не просто живет автоматической силой идейной инерции, а действительно стремится вырабатывать „новые ценности“: национально-либеральный империализм на консервативной религиозно-философской основе. Но именно поэтому „Русская Мысль“ вступает в конфликт с практическим, политическим, партийным либерализмом, с кадетством. Если провести линии политики г. Милюкова до конца и дать им философское обоснование, то получится нечто очень близкое к тому, что „синтезирует“ Струве. Но именно поэтому журнал Струве политически-неприемлем для партии г. Милюкова. Живя со дня на день, без определенных перспектив и самостоятельной политической концепции, переходя от чисто канцелярского „внесения“ демократических законопроектов к таинственным патриотическим совещаниям, кадетская партия не только не заинтересована в „синтетическом“ сведении концов с концами, а, наоборот, глубоко враждебна всякой попытке возвести свою политику в систему и дать ей философское обоснование. Работа Струве не может не ощущаться г. Милюковым, как политически компрометирующее его партию доктринерство. Политика партии Милюкова не только не нуждается в толстом журнале старого типа, но, наоборот, вынуждена чураться его. Если бесформенно-прогрессивный, безответственно-терпимый „Вестник Европы“ представляется, с точки зрения практического либерализма, почтенной старомодной ненужностью, то нетерпимо-наступательная, бесцельно забегающая вперед „Русская Мысль“ с той же точки зрения представляется вредным излишеством.

„Современный Мир“ попрежнему живет в сфере идейных внушений марксизма. Но какая огромная разница по сравнению с „Новым Словом“ (1897 г.)! Марксизм того журнала был знаменем, под которым совершалась боевая мобилизация широких кругов интеллигенции. Журнал был необходимейшим фактором в этом процессе. Совсем не то теперь. Исчезни „Современный Мир“, одним „порядочным“ журналом, одним культурным предприятием стало бы меньше, но из комбинаций общественных сил не выпало бы ни одного звена. Читательские круги „Современного Мира“ не живут директивами марксизма. А те, что живут ими, не принадлежат в своем подавляющем большинстве к читателям „Современного Мира“, а поскольку принадлежат, то преимущественно в качестве гостей.

То же самое—с необходимыми изменениями—относится и к „Русскому Богатству". В прежние времена трибуна формально-целостного учения Михайловского, „Русское Богатство"—после того как вскрылись политические противоречия этого учения, и от журнала справа отделились кадеты, а слева отпочковались „лево-народники",—перестало быть самостоятельным центром идейного притяжения, а стало ежемесячным изданием, имеющим такие-то и такие-то достоинства и такой-то круг читателей.

Таков основной факт: четыре старейших русских журнала превратились в политически-безответственные издания; не в том только смысле, что они не являются официозами соответственных партий и вообще не входят в идейную систему этих партий, а и в том, что нет вообще такой идейно-спаянной аудитории, от имени которой эти журналы могли бы говорить, или которая чувствовала бы себя за эти журналы ответственной. Есть просто читающая публика: ее сейчас настолько много, что хватает и на живущие старой инерцией журналы.

Мы не упоминали, правда, о социалистических журналах нового происхождения и нового типа, как „Наша Заря", „Просвещение", „Борьба". Но эти издания нельзя причислить к толстым журналам уже по одному тому, что они не толстые. Они и не могут быть толстыми, потому что читателю их некогда читать большие статьи. Они не претендуют на универсальное значение, наоборот, ведут борьбу против универсальных идеологий. Они связаны с очень определенной, идейно-политической группировкой, и роль их—политически-служебная. Образцы таких изданий созданы Западом: „Neue Zeit" в Германии, „Kampf"—в Австрии и т. д.

Что касается „Заветов", то этот журнал сочетает в себе черты старого и нового типа,—форма неустойчивая. Остается подождать, в какую сторону направится его дальнейшее развитие.

„Современник" как бы пытается на себе одном проделать в кратчайший срок всю историю русской журналистики: он усвоил себе большое историческое имя, имя классического толстого журнала, и неутомимо меняет под этой оболочкой свое существо, стремясь, повидимому, доказать, что от старого русского журнала действительно осталось... только имя.

Измерять степень общественного оживления идейным размахом публицистики толстых журналов, значит пользоваться самым

ненадежным, наименее приспособленным для этой цели орудием. Есть путь куда более простой и верный: просто посмотреть на то, что делается в стране. Отчеты фабричных инспекторов, общественно-политическая хроника ежедневной прессы, протоколы общественных с'ездов — разве все это недостаточно красноречиво само по себе? Сюда же нужно присоединить и Думу с ее внутренними перегруппировками. Нет слов: как бы ни садились музыканты четвертой Думы, марсельезы они не сыграют [1]). Но зато и мелодия камаринского мужика не идет у них больше на лад. В основе всех партийных межеваний и расколов думских фракций так или иначе сказывается необходимость приспособиться к перелому, надвигающемуся в политической жизни страны. Раскол октябристов в Думе, разумеется, ничего не изменил. Но расколоться заставило октябристов только какое-то большое изменение, постепенно накопившееся вне Думы. Того равновесия победоносной реакции, на котором держалась третья Дума, больше нет. Новое „равновесие" еще целиком впереди, и путь к нему очень не простой и не короткий. А между одним равновесием, уже нарушенным, и другим, еще не установившимся, протекает период возрастающего общественного оживления. Он не находит себе соответственного выражения в толстых журналах. Жаль, конечно. Но это обстоятельство свидетельствует не против оживления, а против—толстых журналов.

16—19 марта 1914 г.

---

1) В 1917 г. оказались вынуждены если не сыграть, то терпеливо прослушать
VI. 1922. Л. Т.

II. Запад и мы.

Параллели и сближения (1908—1914).

„Симплициссимус“.

„Симплициссимус“ [1]) — что это такое? Еженедельный журнал? Нет, больше. Орган социальной сатиры? Нет, больше... или, может быть, меньше. „Симплициссимус“ — это миросозерцание. Более того: это целая культура.

Передо мною на столе последний номер — от 8 июня (1908 г.). Яркие краски, фигуры без теней, режущие, кричащие, варварские, цыганские сочетания цветов, — солдатские сапоги одного колера с небом, — лица, пивные кружки и деревянный помост окрашены в кирпич, — дом, луг и дерево желты, как шафран, — пропорции изгнаны, — перспективы поруганы. Это „Симплициссимус“. Издевательство над условностью, глумление над манерой, — и всякий штрих условен и во всякой черте — манера. И на всем — печать таланта, наблюдательности, дерзости, творчества и цинизма. Это — „Симплициссимус“.

Но будем перелистывать по порядку. На подписи художников смотреть нет надобности: у каждого из них своя особая манера насиловать кисть или карандаш и не узнать их нельзя.

Первый лист сделан Гейне (Th. Th. Heine). Это столп журнала, основатель всей школы. Вы его узнаете по всему: по неожиданной скупости красок, которая у него чередуется с калейдоскопической расточительностью, по этой нарочито беспомощной траве, которую

---

[1]) „Simplicissimus“, еженедельный журнал карикатуры и сатиры, издаваемый в Мюнхене.

делала как будто семилетняя рука, по этой трогательной одинокой лилии, стоящей в центре, и прежде всего — по непередаваемой комбинации фигур. Рисунок на тему: „По следам Эйленбурга". Свидетель, следственный судья и секретарь. Берег, трава, лилия. Судья — бритый, черный, прусский, непреклонный, как кариатида в храме Юстиции. Секретарь — поношенный, бесстрастный, ко всему привыкший счетчик преступлений. Коренастый свидетель с густыми бровями, усами и бородой, без лба, с серьгой в ухе, указывает волосатой рукой на высокую белую лилию и говорит: „На этом месте князь мне в первый раз об'яснился в любви". И вы чувствуете, как от него воняет пивом и скверным табаком.

На второй странице перед нами Вильгельм Шульц. Он владеет тайной единственного в своем роде рисунка, как бы неряшливого, до крайности упрощенного — и поразительного по результатам. Два-три нажима вместо лица — и перед вами, если не законченная физиономия, то безошибочный отпечаток движения души. Шульц — романтик. Романтизм, конечно, свойствен им всем, как декадентам вообще. Но у других он прикровенней, скрытней и щеголяет издевкой над собою. Романтизм Шульца не страшится открытой сентиментальности. Он охотно заглядывает в старые замки, находит там в высокой башне заключенную царевну и даже дракона на страже. С такой же любовью он заходит в старые маленькие немецкие города с красными крышами, застенчивыми девушками и неподвижным тупоумием жизни. Под свои лирические рисунки Шульц сам пишет стихи — и в них мягкая чувствительность, немножко старомодная или притворяющаяся старомодной, ставится под защиту чуть скептической усмешки. Не нужно думать, что романтик чужд современности. Нисколько! В политических карикатурах Шульца — особенно за старые годы — чувствуется искренняя страсть. В последнем номере Шульц рисует борьбу графа Горца с городом Шлицем. Это не из средних веков, это — сегодняшний день. Эпизод очень любопытен сам по себе. Жители маленького городишка Шлиц, в Фогельсберге, осмелились пожелать искать защиты против дичи своего бывшего маркграфа. Закон за них. Но граф против них. И на точном основании своих прав всесильный охотник отрезал мятежникам доступ к дороге, лесу, воде, небу и солнцу... Какими, однако, скучными, под'яческими мерами, — жалуется за графа Шульц, — приходится вести борьбу

в наш проклятый век „уравнительства“! Как просто можно было бы расправиться с этими бюргерами в старину... И Шульц рисует своим небрежным пером большой дуб за оградой замка и кнехтов, которые под наблюдением маркграфа вешают рядышком непокорных бюргеров на ветвях старого дуба..

Опять Гейне. Всего две краски: синяя и зеленая. Речь идет о „погребении“ при помощи огня. Злосчастный немецкий либерализм, впряженный Бюловым в колымагу правительственного „блока“, из всех великих благ, на которые надеялся, получил, повидимому, только одно: разрешение предавать трупы не земле, а огню. Это неоценимый материал для сатиры по адресу великой реформы, проведенной в виде уступки политическому трупу либерализма. Но Гейне подходит к теме совсем с другой стороны. „Не все ли равно?“—спрашивает он с презрением и — с ужасом. И усмехнувшись, он все-таки, повидимому, решает в пользу огня: не то, чтобы отраднее, но... эстетичнее и чище. — Кладбище. Плакучие деревья. Могилы. Венки. Стена с нишами; в них—урны с пеплом. Призрак девушки у урны. Отвратительная хохочущая фигура пляшет у памятника. „В дни вашей жизни я вас не видала таким веселым, господин консисторский советник“.—„Видите ли, барышня, если б вы не завещали себя сжечь, и вы испытали бы такую же штучку. Вы даже и не подозреваете, до какой степени черви щекочут“. Текст, как видите, умышленно дурачлив, но все вместе ужасно по бесшабашному цинизму. Этот извивающийся червивый труп в парадно накрахмаленном воротнике возбуждает в конце концов отвращение не только к себе, но и к рисунку. Как знаменательно это соединение опереточной бесцеремонности с кошмарным страхом смерти для Гейне, для „Симплициссимуса“, для декадентства вообще!

Если одни находят в человеческих лицах одно лишь животное, скотское и превращают их в морды, то другие, наоборот, разыгрывают на мордах собак, ослов и петухов фарсы человеческих страстей. Гейне дал и в этом роде замечательные образцы. Впрочем, тут чисто внешняя разница приемов: сказать ли, что в весенней лирике звучит любовная мелодия петуха, или же, что петуху сродни мотивы весенней лирики — разве это не простая тавтология? Сегодня, впрочем, специально ведающий „зоологией“ Петерсен дает невиннейшую по замыслу и обстоятельно нарисо-

ванную историю неудачливого охотника. Чисто детская безмятежность выдумки и рисунка. Эта вещь могла бы быть помещена в любой детской книжке „для раскрашивания“. Опять-таки: сочетание блазированности с почти искренней ребячливостью так же характерно для „Симплициссимуса“, как и комбинация сентиментальной романтики с цинизмом!

Так и есть! На обороте охотничьей истории находим Рудольфа Вильке. Художник „сволочи“. Этим именем он назвал альбом своих рисунков. Человеческое лицо и человеческое тело начинаются для него там, где они вызывают отвращение своим уродством. Это не старая карикатура, которая в самом жестоком случае стремилась вызвать обличающий или негодующий смех. Здесь, в сущности, карикатуры нет. Есть запечатленное уродство Есть безобразие, извлеченное из всех трущоб и канав. Искривленные бедра, вихлявые ноги, горбы, огромные челюсти, руки гориллы, кретинические лбы — и на всем след лупанара, кабака и тюрьмы. Его перо — Вильке пишет чаще пером, чем кистью — почти не выходит из мира вырождающихся отбросов улицы: воров, проституток, сутенеров, шантажистов — и если художник случайно захватывает в свой круг городского рабочего, он и в нем умеет найти только обезображенные трудом мышцы и безнадежную тупость. Сегодня он дал уличных мальчишек, ворующих с дерева яблоки и подвергающих при этом суровой критике поведение Евы в известном библейском эпизоде. Желтое дерево и желтый мальчишка на ветке резко выделяются на густо-синем небе. Что за фигура этот Lausbub (паршивец)! Торчащие уши, испитое лицо, птичьи голени и огромные ступни кричат о полной безысходности. Это смерть человеческой расы, как бы хочет сказать художник. Тут не поможет ничто!

Мы можем спокойно пройти мимо небольших рисунков Грэфа (Graef), который сменил недавно умершаго Энгля (Engl). Это незамысловатые специально баварские художники на незамысловатые баварские темы для незамысловатой баварской публики. Пьяный студент, шуцман, баварский мужик в картинной галлерее, филистер в пивной, филистер на улице, филистер дома—такова их сфера.

Перевернем еще страницу. Две девушки-подростка, то, что по-немецки называется Backfische. Все написано тщательно, и краски

положены „по принадлежности“: лица розовые, ботинки—черные, а не наоборот. Особенно прилежно выделены складки платьев и комнатные безделушки. Сверху написано: „конфликт“. Снизу текст: „В школе нас просвещают насчет половой жизни, а дома мы все еще должны верить в аиста“. Но суть не в тексте и не в теме рисунка, а в самых фигурах, в их позах, в складках платьев, в повороте голов. Эту „часть“ в „Симплициссимусе“ делают Гейлеман (Heilemann) и Резничек (Reznicek). В центре у них всегда женщина разных степеней обнаженности. Женщина в театре, на катке, в гамаке, женщина на балу, на карнавале, в отдельном кабинете, женщина у своего любовника, любовник у женщины, женщина за утренним туалетом, затем за вечерним, одевается, раздевается, женщина садится в ванну, уже села, выходит из ванны, левой ногой, правой ногой... уже, кажется, все? Ничуть не бывало: тело видно сквозь кисею, сквозь кружева, сквозь холст, на солнце, при луне, при лампе, фигура в складках шелка, в складках бархата, сидя, полулежа, совсем лежа. Резничек уже издал целый ряд альбомов: „Галантный мир“, „Танец“, „Она“, „С глазу на глаз“. Кто-то, помнится мне, писал по поводу Резничека в русских журналах, что это, дескать, беспощадная сатира на семейные нравы буржуазии. Что-то в этом роде. Величайшие пустяки! Сатиры нет, есть только клубничка. В альбомах Резничека вы найдете превосходно написанные туфли, кружева, чулки, корсеты и другие подробности „ее“ туалета, но вряд ли во всей этой куче надушенного хлама разыщете хоть одну серьезную мысль.

Художником со „специальностью“ является также Тöни (Thöny). На последней странице нашего номера он снова выступает против баварского клерикализма. Армия, буршикозное студенчество, баварские клерикалы, но прежде всего армия—это территория его сатиры. Лоснящееся кастовое самодовольство, чинопроизводственные горизонты, невежество, бурбонство, презрение к людям без шпор и шпаги и гвардейская „правоспособность“ (в щедринском смысле слова)—вот несложные мотивы, в сфере которых Тöни не знает соперников. Он успел издать целый ряд альбомов из жизни германского офицерства: „Лейтенант“, „Мундир“, „От кадета до генерала“ и др. Тöни превосходно владеет механикой человеческого тела,—чего нельзя сказать про всех художников

„Симплициссимуса“, прежде всего про Резничека, но отчасти даже и про Гейне,—фигуры Тöни, несмотря на свою тяжеловесность, с полной свободой распоряжаются своими головами, руками и ногами. Это немаловажное техническое качество для художника, которому приходится, как журналисту, писать изо дня в день.

В нашем номере большой пробел: нет Олафа Гульбрансона (Gulbranson). Это один из самых плодовитых художников мюнхенского журнала. Как и Гейне, Гульбрансон бесконечно разнообразен в выборе своих тем. Тут и прусская юстиция, и профессура, и князи мира сего, и богема, и пастор со чады, и даже небесные сферы. Сегодня Гульбрансон иллюстрирует политику der Mutter Germaniae (матери-Германии), завтра рассказывает карандашем, как почтенный мюнхенский приватье Шледерер, безмятежно шествуя по дороге, был застигнут автомобилем и убит на месте; как душа его вынуждена была отделиться от тела и подняться в горние сферы; как на половине пути ее настиг воздухоплавательный мотор и разбил в дребезги. Туго приходится бессмертной душе в век авиации! Гульбрансон создал длинную „галлерею знаменитых современников“,—стилизованные портреты писателей, художников и политиков. Тут мы найдем Толстого, с бородой, вместо лица, и Максима Горького, из шайки Стеньки Разина. У Гульбрансона в рисунке упрямое пристрастие к геометрическим формам. Параллельные линии, прямые углы; живот пастора в виде правильной окружности. Все фигуры поэтому жестки и кажутся как бы накрахмаленными, но в то же время достигают высшей выразительности. Эта манера, ставшая второй природой Гульбрансона, резко отличает его от Гейне, который, подобно своему великому однофамильцу, поэту, богат мягкостью, капризной гибкостью приемов и какою-то женственностью тона, несмотря на взрывы бесшабашного цинизма.

Для полноты нам остается еще упомянуть о двух ни в чем друг на друга не похожих художниках „Симплициссимуса“, Бруно Пауле и Пачине (Pascin). Пауль, уверенный и энергичный карандаш которого создал в „Симплициссимусе“ галлерею „национальных“ типов (англичанина, японца, русского, итальянца...), в последние годы оставил карикатуру и сосредоточился, если не ошибаемся, на проектировании стильной мебели. Рисунки Пачине—напр., на тему румынской торговли женщинами—производят не-

забываемое впечатление тщательностью в передаче бытовых подробностей безобразия. Его „Непристойность“ (Zoté) и „Угрызения совести“ похожи на запечатленные навязчивые идеи. Какая неизмеримая разница между этой кошмарной кабацкой „непристойностью“—без волос и с гнилыми зубами—и элегантной непристойностью сноба Резничека—с локонцом и кружевцем!

Перед нами прошел почти весь персонал „Симплициссимуса“. Участие тех, которых мы не назвали, либо назначительно, либо случайно. Поэтов и новеллистов перечислять не станем: не они определяют облик журнала. Их роль измеряется значением текста под рисунком: она второстепенна.

* * *

что об‘единяет эту группу талантливых людей? Что превращает их в ту коллективную индивидуальность, которая именуется „Симплициссимусом“? Каково их знамя? Чего хотят? Кого и куда ведут?

Сам журнал любит себя изображать в виде красного мопса, который в любой момент готов перервать глотку достопочтенному филистеру и добродетельному фарисею. Значит, применяясь к условному языку сегодняшней русской журналистики, можно сказать, что знамя „Симплициссимуса“—„борьба с мещанством“. Что это, однако, означает? Все и ничего. Скорее, впрочем, ничего, чем все. Кто не проливал у нас если не кровь, то чистейший пот идеализма в борьбе с мещанством? Г. Петр Струве, как известно, боролся с „мещанством“ от детских лет и до седой бороды. Г. Бердяев тоже тыкал свое не очень острое перо в мякоти всевыносящего мещанства. А г. Мережковский? А г-жа Гиппиус? Теперь, как пишут, на кухне истории специально изготовлен для борьбы с мещанством портативный Чуковский. Значит, под флагом сим проходит нынче всякий товар, даже и заведомо дешевый. Но и в более серьезном крыле под борьбой с мещанством скрывается в лучшем случае хаотический интеллигентский радикализм, лишенный социальной базы и политической цели, питающийся преимущественно эстетическими восприятиями, не знающий, куда приткнуться. Он лихорадочно мечется из стороны в сторону, сменяет одну словесную крайность на другую, пока не успокоится—на чем-нибудь очень маленьком... С теми или

другими ограничениями и со всеми необходимыми поправками на национальную среду это относится и к судьбе „Симплициссимуса“.

Конечно, они прежде всего антиклерикалы. Дух Вольтера близок им всем (что, впрочем, никогда не дает необходимой гарантии против рецидивов лютеранства или католичества). У Гульбрансона, у Гейне, у Вильке, у альковного Резничека, у романтика Шульца вы найдете много безжалостных памфлетов в карандаше и в красках против тонзуры, четок, пасторского сюртука и капота пасторши. Шульц рисует на заглавном листе свирепого красного мопса, от которого во все стороны разбегаются черные мыши клерикализма, и подписывает: „Сим мы об‘являем войну баварскому ландтагу“.—Лучистый Христос глядит у того же Шульца с облака на опоясавших цепью земной шар тучных, лоснящихся, жадных попов и восклицает с недоуменной скорбью: „Неужели вот эти—мои ученики?!“ Гейне и Гульбрансон совершают частые экскурсии в те надзвездные сферы, куда бросает от себя мистические проекции земной мир четок и тонзуры. Но тут их кистью водит скорее добродушное неверие, чем активное отрицание. Когда же сутаны, под видом борьбы за добрые нравы, покушаются на искусство, тогда глаза мопса наливаются кровью, зубы злобно оскаливаются и—горе врагу! Иллюстрируя благочестивые постановления одной из конференций „союза нравственности“ в Магдебурге, Бруно Пауль нарядил в „Симплициссимусе“ стадо коров в купальные костюмы:—„отныне—пояснил он—коровы получают панталоны, дабы не причинять ущерба нравственности магдебургских быков“. Те же магдебургские... моралисты у Гульбрансона отпиливают груди Венере Медицейской и ее жест стыдливости дополняют насаженной ей на руку меховой муфтой...

Что они отстаивают Венеру, что они не допускают посягательства на искусство, это понятно само собою: они—художники. Но можно сказать, что этим эстетическим свободолюбием исчерпывается их подлинное и несомненное credo. Их радикализм—бесформенное туманное пятно, озаренное золотыми лучами таланта — без плотного политического ядра, без центра социальных симпатий и антипатий. И тут их уязвимая пята.—Какое нам до этого дело?—воскликнет возмущенно Имярек Тринадцатый, известный пророк абсолютной „свободы“ искусства.—Вы хотели бы трепетную лань (мопса?) художественной сатиры впрячь в телегу политической

партии?—Хотим мы этого или нет, вопрос особый. Но что с „трепетной ланью“ свободного искусства дело обстоит не весьма благополучно и во всяком случае не столь просто, об этом свидетельствует судьба самого „Симплициссимуса“.

Сатира не просто „воплощает“ действительность,—она воспроизводит ее со знаком минус. В сатире, в карикатуре непосредственнее, чем в других родах искусства, заявляет о себе социально-политическая атмосфера, которою художник дышит, и из которой он с большей или меньшей сознательностью заимствует свои критерии. Отыскать рабовладельческую Грецию в Венере Медицейской—задача весьма сложная и тонкая. Но в муфте, которая должна облагородить эту Венеру, открыть уши баварского клерикала—не стоит никакого труда. „Минус“ сатиры—в этом суть—явно и непосредственно определяется социальным углом зрения. Каков же угол зрения „Симплициссимуса“?

„Мой дар сводится к тому простому факту, что я не способен дышать мещанской атмосферой“. Эти слова Франк Ведекинд, писатель, близкий кружку „Симплициссимуса“ и по духу и по фактической работе [1]), вкладывает в уста „маркизу“ Кейту, помеси „философа и конокрада“, воплощению беспокойного духа богемы. И Ведекинд сам и весь кружок „Симплициссимуса“ выступали на открытую арену с этим волчьим паспортом отщепенства. Но лукавый бес „мещанской атмосферы“ хитро разбросал перед ними свои силки и петли. Они негодовали,—бес мещанства одобрительно кивал им головой. Они издевались,—он встречал их аплодисментами. Они швыряли ему в лицо свое презренье,—он отвечал им эстетическим энтузиазмом. И он с незадумывающеюся щедростью оплачивал и их негодование, и их издевательства, и их презренье. И он решил их заласкать. В этом состояла его тактика.

Разумеется, легким „маркиза“ Кейта пришлось приспособляться к атмосфере, а не атмосфере к легким. И в результате артист не только принял свой успех, но и примирился с ним. И оправдал его, и полюбил его, и подчинился ему. „Искусство и старанье без

[1]) Деятельный сотрудник „Симплициссимуса“ в первый период его существования, Ведекинд был, между прочим, в связи с этим сотрудничеством осужден за оскорбление величества. Позже Ведекинд резко порвал с „Симплициссимусом“, но в разрыве этом не было, разумеется, ничего принципиального.

награды погибли бы",—говорит Шекспир в „Цимбелине". „Награда", как видим, спасает искусство от гибели, укрощая его посредством апплодисментов и высокого гонорара.

„Мерилом значения человека является мир, а не внутреннее убеждение, которое внушают себе путем многолетних размышлений. Я не выставлял себя на рынке: меня открыли. Непризнанных гениев нет". Это говорит у Ведекинда знаменитый певец Жерардо, бывший каменщик. Его открыли, его заласкали, его подчинили. Он сам отдает себе в этом убийственно ясный отчет: „Мы, артисты,—говорит он,—предмет роскоши для буржуазии, за обладание которым набивают цену взапуски". Но вырваться он уже не может. Да и не хочет. Да и некуда.

Фигаро, пращур маркиза Кейта, вообще нынешней интеллигентной богемы больших городов, говорил величайшие дерзости французской аристократии восемнадцатого века. Она в ответ восторженно рукоплескала ему. Это было нечто несравненно большее, чем каприз. Ее изощренный сословный инстинкт подсказывал ей, что она может наслаждаться артистами и художниками, только позволяя им презирать себя. Правда, она этим, в последнем, так сказать, счете, и не подкупила и не укротила Фигаро. Наоборот. Через каких-нибудь пять лет его дерзость революционным потоком перелилась через все плотины... Но мы посмеялись бы над исторической правдой, если б вздумали утверждать, что искусство обнаружило тут самостоятельную силу, наперекор социальной атмосфере. Нисколько. Ничуть. Фигаро был просто перехвачен у аристократии мещанством, уже достаточно досужим, чтобы наслаждаться искусством, и достаточно богатым, чтобы оплатить его.

„Искусство и старанье без награды—погибли бы"... Не прошло столетия, как буржуазия оказалась по отношению к искусству в таком же положении, в какое она сама поставила аристократию. В течение недолгого периода ее историческое существование настолько опустошилось, что искусство могло служить ей отныне, лишь презирая ее. Однако, она счастливее дворянства: ее историческим антагонистом оказался класс, лишенный необходимого досуга, чтобы ввести искусство в свой обиход, и необходимых средств, чтоб освободить художников из-под ее власти. Она сохранила их за собою... Они служат ей, презирая ее.

„Симплициссимус" существует 13 лет. Он выступил в момент,

когда в политической жизни Германии завершался серьезный перелом. Под влиянием победоносной политики Бисмарка, которому теперь начинают платонически поклоняться иные декаденты русского либерализма, буржузия сбросила с себя последние отрепья идей 48-го года и приняла пруссифицированную Германию из рук железного канцлера, как кивот завета. Эпоха капиталистического чавканья развернулась во всю ширь. Лучшие элементы буржуазной интеллигенции очутились в трагическом одиночестве. Уже одно эстетическое чутье не позволяло им превратиться в певцов сытой, кредитоспособной, саблегремящей морали. Литература, искусство начинают искать новых путей и новых перспектив... В 1890 г., за пять лет до возникновения „Симплициссимуса", падает бисмарковский закон против социалистов. Социал-демократическая партия выступает на открытую арену. Окруженная романтикой подполья, венчанная победой, она становится центром идейного внимания К ней тяготеют молодые силы искусства и литературы, на первом месте Гергарт Гауптман. Ничто не казалось им тогда, рассказывает венский писатель Герман Бар, более высоким, чем быть „истинным пролетаром" (ein echter Proletar zu sein). Один меньше, другой больше, но все были заражены духом социального протеста. Под этим знаком и возник „Симплициссимус"—на юге, в мелко-буржуазной демократической и католической столице Баварии, где экономическая отсталость соединялась со старыми эстетическими традициями в естественную оппозицию крупно-капиталистическому и полицейскому северу.

Но—„искусство и старанье без награды—погибли бы"... Восставая против мещанской морали, „Симплициссимус" апеллировал к мещанскому рынку. Он завоевал успех,—огромный успех,—и пал жертвой его. Техника издания стала несравненно совершенней; но острие сатиры притупилось. Неопределенный социальный идеализм сменился блазированностью. Центр внимания все время передвигался—от значительного к занимательному. Сенсация и экстравагантность все более отодвигают глубину захвата. Социальные мотивы исчезают из поэзии „Симплициссимуса". Лирика в духе Демеля уступает свое место утонченному версификаторству поэтов, которым нечего сказать. Взвинченная парадоксальность и сантиментальная интимность; утонченная в приемах тривиальность и рядом с нею болезненная изощренность. И, разумеется, эротизм.

Дамское белье изделия Гейлемана-Резничека выдвинулось на передний план... И нередко с досадой перелистываешь свежий номер,—и не находишь в нем более духа живого.

Параллельно с этой внутренней эволюцией идет внешняя. „Симплициссимус“ стал дороже в цене. Сперва он рассчитывал на народную массу, теперь на интеллигентное мещанство и на кафэ. В 1905 г. тираж издания далеко перевалил за сто тысяч, и издатель закрепил художников за журналом, сделав их участниками предприятия. Завоевав успех, „Симплициссимус“ сам становится капиталистической силой на журнальном рынке. Он венчает и развенчивает, создает репутации, притом не только литературные, но и промышленные. Рекламы занимают почти половину каждой тетради. Вы находите их не только в отделе об'явлений: они вкраплены в столбцы текста и протянули свои щупальцы к иллюстрациям. Реклама покупает художников и становится художественной. Гульбрансон делит свой карандаш между социальной сатирой и об'явлениями торговых фирм. Резничек комбинирует женское белье с разными фирмами шампанского. Гейне стилизирует автомобиль „Züst“ и насаживает на него голову мопса. Бедный мопс радикализма и непримиримой сатиры!—он стал наемной собакой капиталистической рекламы.

Три года тому назад „Симплициссимус“ дал к десятилетию своего выхода в свет сатирическое обозрение всех преступлений, совершенных им против нравственности, общественных приличий и прочих устоев гражданственности. И тем не менее—такой иллюстрацией закончил Гейне этот отчет—даже приговоренный к смерти разбойник Алармсредер, уже находясь на плахе, за несколько минут до казни, не мог отказаться от прочтения свежего номера „Симплициссимуса“. Это, конечно, преувеличение. Но зато действительно нельзя сомневаться, что каждый „просвещенный“ немец, не находящийся под топором, включил „Симплициссимус“ в свой незыблемый идейный инвентарь. Остро, талантливо, поражает глаз.—Но чего же она хочет, все-таки, эта яркая группа карикатуристов и поэтов?—повторим мы наш вопрос. Она этого не знает сама.—Куда зовет? Куда ведет?—Никуда! И в этом в сущности секрет ее успеха. Она дает красивое и злое выражение пассивному скептицизму интеллигентного мещанства, но ни к чему не обязывает. Она никуда не зовет—ни направо, ни налево. Она

только регистрирует. В краске и в слове она дает выражение психологии исторического тупика. Некуда идти. Надеяться не на что. Реакция груба. Но—масса?... масса тупа. Тупа уже потому, что массовидна. Что же остается? Вера? Но как отважиться на полет в горние сферы в наше время аэронавтов, которые душу Шледерера разбили в куски? Любовь? Конечно, любовь... Но вот вам все подушки алькова. Что же остается? Немного иллюзий, немножко романтики, радость красивых форм и неожиданных сочетаний. Но иллюзии хрупки, романтика нам не по возрасту—и каждую каплю романтики приходится растворять в бокале цинизма. А красивые формы... красивые формы, как и безобразные, пожираются смертью. В итоге остается только маленький технический вопрос: погребать или сожигать? Не все ли равно? Впрочем, лучше сожигать: „черви так щекочут"...

29 июня 1908 г.

P. S. Незачем говорить, что во время мировой войны „Симплициссимус" нашел свое место в рядах воинствующего шовинизма, рядом с магдебургскими и иными быками (VI. 1922).

Затмение солнца.

Можно не любить Берлина—и многие не любят его. Но нельзя не испытывать глубокого уважения пред сосредоточенной, почти трагической серьезностью, которая образует характер этого города. Нигде пульс современной истории не бьется с такой зловещей отчетливостью, как в Берлине.

Париж несравненно богаче традициями. Там памятники еще более красноречивы, чем ораторы. „Здесь, перед нами, в Тюильэри,—говорил Берне Генриху Гейне, гуляя с ним по Парижу,—гремел Конвент, собрание титанов". Там огромные события, величайшие из всех, какие записаны в книгу новой истории, до сегодняшнего дня заполняют своим гипнозом политическую и нравственную атмосферу. Консервативный по своим экономическим формам, весь в плену своих блестящих традиций, Париж давно уже утратил духовную и политическую гегемонию, которая была в его руках в конце XVIII и в середине прошлого столетия...

Лондон несравненно грандиознее Берлина. Он не беднее Пари-

жа унаследованными преданиями. И все же при всей своей капиталистической чудовищности Лондон гораздо меньше воплощает душу современной эпохи, чем столица Германии: для этого он слишком своеобразен и консервативен — со своей бытовой косностью, англиканским ханжеством и политической рутиной. В области идеологии он скареден, питает инстинктивное отвращение к обобщениям и признает только те системы, на которые время давно наложило печать устарелости. Лондон—это современнейший город, который с неутомимым, хотя и безнадежным, упорством обороняется от современного самопознания.

Берлин можно не любить, но нужно быть слепым, чтобы не видеть, что именно здесь история завязала свой гордиев узел. Эти бесконечные ровные улицы, эта идеальная нумерация домов, эти непреклонные шуцманы, Тиргартен с его глиняной родословной Гогенцоллернов, наконец, неизбежный и вездесущий „Ашингер"—все это прозаично, как будка часового. Но на этой обнаженной основе сложилась в кристаллической ясности и законченности социальная драма капиталистической культуры. Точно ножом хирурга проведены здесь межевые линии, отделяющие враждебные лагери. Ни возвышающий обман исторических традиций, ни наследственный дух компромисса не смягчают политической атмосферы. Нет ни полусвета, ни полутени. Общественная идеология похожа на геометрическую проекцию реальных отношений. Обе стороны сделали для себя последние логические выводы, и им остается только сознательно итти навстречу тому часу, когда автоматизм жизни поставит их у предела и скажет: Hic Rhodus, hic salta! [1])

* * *

Более десяти лет тому назад один из самых выдающихся „молодых", Арно Гольц (Holz), задумал цикл драм под общим названием: „Берлин. Исторический поворот в драмах". Замысел, поистине, огромный. Тут нужен титан, нужен мускулистый гений,

[1]) В характеристике Берлина здесь несомненно не учтен реформистский и национально-ограниченный характер германской социал-демократии. В других работах того же приблизительно периода автору случалось указывать на то, что социал-демократия может оказаться самой контр-революционной силой в тот момент, когда история скажет: „Здесь Родус, здесь прыгай!" (VI. 1922).

как Бальзак или Зола. Гольц—поэт совсем не титанического роста и, разумеется, не совладал с темой. Но если б он хоть на миг поднял ее на своих плечах, хоть надорвался бы под нею, хоть почувствовал бы огромную тяжесть ее...—тогда бы в нем можно было видеть одного из предтеч будущего Гомера капиталистического города. Тогда бы его неудача была его личной трагедией, а каждое его завоевание на новом пути вошло бы в инвентарь искусства, чтоб послужить ступенью более сильному. Но этого нет и следа. Бессилие Гольца—а это вместе с тем бессилие той эстетической эпохи, которая его создала—состоит в том, что он не видит своего действительного об'екта. Не хочет видеть и не может видеть. Он рисует Берлин, повернувшись к нему спиною.

Первая драма цикла называлась „Социал-аристократы". Это злая сатира на политико-моралистические и эстетические кружки избранных, которые хронологию возрожденного человечества ведут с того момента, когда они в первый раз обмакнули свое перо в чернильницу. Разбивая свои палатки меж двух лагерей, социал-аристократы идейно мародерствуют в обоих и не имеют влияния ни в одном. Это тип интернациональный, и права его на сатирическое воспроизведение бесспорны. Однако, уже эта первая драма Гольца была тревожным симптомом. Кто хочет совершить паломничество в Иерусалим, тот не совершает увеселительных прогулок, а берет суму, посох и идет. Пред кем задача: воссоздать Берлин, ужели тот начнет с кучки эстетических фланеров, которых он случайно встретил на перекрестке?

Теперь, через десять лет художнических блужданий, Гольц дал второе звено своей драматической цепи: трагедию „Затмение солнца" [1]). Второе и, надо думать, последнее. На этом пути дальше итти некуда.

Кто представительствует у Гольца от лица Берлина? Голридер, художник; Мусман, художник; Прекрасная Ченчи, артистка Variété; Урль, миллионер, которого случайный крах бросает в ряды артистической богемы; профессор Липсиус, скульптор, и, наконец, президент выставки Secession. После кружка „социал-аристокра-

[1]) Arno Holz. Berlin. Die Wende einer Zeit in Dramen.—Sonnenfinsterniss. Tragödie.—1908.

тов" кучка художников. Артистическая богема—вот кто воплощает у Гольца поворотную эпоху!

В центре трагедии стоит художник Голридер, который должен быть целой головой выше дюжинных гениев нового искусства. Он неутомимо и болезненно ищет. Чего? Если б он мог ответить себе на этот вопрос, он был бы спасен. „Япония, Дюрер, новые французы, Веласкец, ранняя готика... все то, чего тебе нужно, растворить в одном. Рабочие, которые с жестяными чайниками тянутся на фабрики, босяки, которые веревочками подвязывают свои сапоги, любовные пары, от которых бросает в дрожь, вместо ржаного поля—дымовые трубы и телеграфные столбы, вместо леса—„Заячья полянка" и вместо римских акведуков или терм Каракаллы—милейший трамвай!.." Все это: фабрики, дымовые трубы, телеграфные столбы и трамвай—отделило Голридера от старой натуры, но не связало его внутренне с собой. Ему уже недоступно и психологически чуждо наивное панибратство с природой, которое запечатлели старые голландцы. Те без усилий над своей кистью покорствовали натуре, перенося на полотно ткань одежды, человеческой кожи или древесного листа. От этой непосредственности у Голридера не осталось и следа... Он чувствует природу по-своему тоньше и интимнее, чем старики-голландцы—и потому что он отделен от нее, и потому что городская культура изощрила механизм его психологии. Но эта природа для него уже не мать, старую связь с ней он утратил, а новой не обрел. Вместе с независимостью от власти натуры он получает свободу исканий. Чего? Какой-то новой большой зависимости, которая освободила бы его от постылой „свободы"... Местью художника за пустоту его свободы становится художническое своенравие. Свою кисть он подчиняет не узору материи, а узору своих настроений. Он берет, что ему нужно, у Веласкеца, готиков, французов, японцев... Его палитра неизмеримо обогащена, его кисть приобрела острие резца. Но он чувствует себя дальше от цели, чем когда бы то ни было,—как „обладатель сложнейшего измерительного прибора, которым он ничего не умеет измерить". „Техника!"—восклицает Голридер презрительно.—Да первый клок травы под солнечным лучем обращает всю живопись в прах!"

Эта трагедия не одного лишь Голридера, но всего новейшего движения в живописи: импрессионизма. У своих психологи-

ческих истоков импрессионизм непримиримо и, если позволите, бешено индивидуалистичен. Его знамя—восстание против деспотических прав об'екта. Картина для него—только документ личности. Материальный мир—лишь огромный калейдоскоп, в котором глаз художника открывает необходимые ему сочетания красок. Только красок. Очертания растворяются в форме, а сама форма существует лишь как окрашенная поверхность. Материя с ее внутренней структурой, древесный лист с его жилками, строение человеческой кожи—все то, что старые мастера научились переносить на полотно—сменяется у импрессионистов комбинацией цветных пятен. Свежие глаза, выросшие на деревенском приволье, этого искусства не поймут. Тут нужно пройти школу большого города с ограниченными перспективами, каменной мостовой, вокзалами, трамваем, электрическим освещением и ночными кафэ. Только в торопливой сутолоке мирового города с его вакханалией впечатлений глаз вырабатывает в себе ту беглую меткость, которая из самосохранения избегает всякой детализации и растворяет предмет в его цветовом эффекте. Этот последний импрессионисты довели до высокой степени совершенства. Они открыли новые технические возможности и исторгли новые тайны у мира красок. Они упростили свою палитру, вернув ее к ясности и чистоте спектра. Вместо того, чтобы смешивать краски на палитре и в готовом виде переносить их на полотно, они пользуются в своей работе только чистыми тонами, предоставляя глазу зрителя вносить в эту мозаику цветовой синтез. Этим путем достигаются совершенно недоступные раньше по яркости и свежести результаты. Само произведение приобретает при этом известную внутреннюю подвижность. Зритель призывается к активной роли. Он получает возможность „влиять“ на картину, снова и снова воссоздавать ее для себя из элементов, которые художник цветными точками или мазками нанес на полотно. Импрессионистская техника интересует нас здесь постольку, поскольку в ней, казалось бы, индивидуализм достиг своего высшего торжества: художник не только сбрасывает с себя иго „натуры“, но и разбивает неподвижную законченность своей собственной картины. Однако, именно здесь, на этих высотах „свободы“, начинается самая рабская зависимость художника от техники. Мир он растворил в волнах света и красок, краски разложил на основные цвета призмы, и эти

красочные элементы он равными и равноудаленными точками наносит на полотно. Разве это не работа ремесленника, который из камешков складывает мозаику? Гений художника раскрывается здесь лишь в общем замысле,—выполнение могло бы быть поручено наемным малярам. Но где взять замысел? Идею, которая превратила бы технику в служебное средство и тем оживотворила ее? „Дай мне почву,—кричит в исступлении Голридер,—на которой бы я снова мог стоять, идею, в которую я снова мог бы „верить", связь, которая охватила бы все, всю скалу, и (истощенный) я сделал бы... еще одну... попытку". Он владеет несравненной техникой,—но это в его руках лишь идеальный измерительный аппарат, которым ему нечего измерять. „Не то, что я рисовал, а то, как я рисовал, было для меня прежде главным делом. Теперь я знаю! И то и другое! Тот еще не на вершине, у кого на этих весах нет равновесия!"

Голридера осеняет мысль: написать затмение солнца. Земля, небо, люди, животные, все краски, все оттенки чувств об'единены на этой картине. Какой простор для техники! Голридер создает лучшую картину во всей Secession. Но в здании выставки он бросает взгляд через выемку в стене во двор, где видны куст, три березки и два бука,—и этого достаточно, чтобы привести его в отчаяние. „Четырехугольный кусок холста не стоит ни одного удара кисти"...

Живопись здесь символизирует искусство вообще. Голридер—это воплощенная драма современного художника, в частности—самого Арно Гольца. Тревожный искатель, не знающий покоя, Гольц из всех своих исканий вынес одно: технику. Сперва вас поражает эта продуманная законченность деталей, затем—раздражает, под конец—утомляет. На сцену выходит атлет, который в течение получаса поднимает и опускает по всем правилам своего искусства резиновый мяч. Вы хотели бы видеть меньше законченности в его движениях, но зато чугунную гирю в его руках. Гольц обещает дать Берлин—и не выпускает вас из четырех стен мастерской художника. Его Берлин дает о себе знать лишь жаргоном действующих лиц да звонками трамвая, которые время от времени врываются через дверь балкона, да еще... рядом щекотливых намеков личного характера. По существу же трагедия Голридера-Гольца развертывается на экстерриториальной почве.

Вернее сказать, ее трагизм и состоит в ее экстерриториальности,— в ее экзотичности,—в „свободе“ современного искусства от внутренней связи с теми идейными движениями, которые образуют душу нашего времени.

Года два тому назад я видел на берлинской Secession картину, изображающую один из берлинских вокзалов. Сквозь сырую мглу осеннего вечера видны бесконечные пары рельс, стрелки, огни фонарей, огни локомотивов. Людей не видно. И вы не замечаете их отсутствия. Руководящий разум переселился в рельсы, в колеса, в рычаги, в пар. В могучем сочетании механических частей вы видите воплощение безличной, но несокрушимой воли. Не вы ли сами царите над этой громадой покоренного железа?

Не ваша ли эта собственная воля, одетая в металл?.. Людей не видно,—но над панорамой вокзала парит коллективный человек.

Драма нашего времени есть драма коллективного человека. Это вы особенно ясно сознаете в том городе, где политические страсти—под внешним покровом дисциплины и порядка—достигли высочайшего напряжения,—в Берлине... Драма коллективного человека ставит перед искусством огромные задачи. Перед тем новым искусством, которого еще нет, но которое не сможет не притти, и которое не только будет владеть всеми тайнами художественной техники, но и сумеет заглянуть глубоко в душу нашему времени. Как и когда придет это новое искусство? Не знаю. Может-быть, лишь после того, как старое солнце затмится окончательно—и на горизонте нашем поднимется новое солнце во всей славе своей.

24 октября 1908 г.

Франк Ведекинд.

Один петербургский литературный критик посмотрел Айседору Дункан, убедился собственными глазами, что она дает ощущение вековечной красоты человеческого существа, и написал: „Можно еще жить“ (см. „Товарищ“).

Значит, действительно прижали человека до последней крайности, если приезжей американской танцовщице пришлось напоминать ему о его праве на существование. Было бы несправедливо винить в этом печальном обстоятельстве исключительно

охранное отделение. Я не чувствую себя призванным защищать его. Но я не забыл вчерашнего дня, когда это самое охранное отделение и придавало смысл существованию: борьба с ним составляла содержание жизни. Значит, совершился процесс какого-то внутреннего перерождения, что-то оборвалось, что-то наросло, возникла какая-то „новая мозговая линия“ или, по крайней мере, основательно стерлись старые.

Wie schade, dass alles Schöne vergeht,
Auch deine Hoheit. Die Pubertät
Macht dich den übrigen Flegeln ähnlich,
Der Duft ist hin und du wirst gewöhnlich [1]).

F. Wedekind. „Vergänglichkeit“.

Какому-нибудь Кузмину или Еремину, вывернувшему любовь наизнанку, может казаться, что он открывает человечеству совершенно новые пути. На самом деле новейший фазис самоопределения буржуазной интеллигенции проходит так „закономерно“, что даже скучно смотреть со стороны. Ни одного оригинального штриха! Ни одной самостоятельной формулы! Всюду исторический рецидив, прикрытый литературным плагиатом. Никто не отваживается на попытку „самобытной“ философской системы. Довольствуются беллетристикой, на девять десятых переводной. На всем печать интернационального рынка. Как засзжим ногам американки пришлось вытанцовывать для радикального критика смысл жизни, так наспех переведенные эротические произведения, извлеченные из книжных складов Европы, должны утешать и ободрять российскую интеллигенцию, которой история дала щелчок по носу. Среди европейских писателей, попавших у нас ныне „в случай“, на первом месте стоит Ведекинд.

Что такое Ведекинд и почему собственно он вытеснил „платформу“ Союза Союзов? [2]).

---

[1]) Как жаль, что все прекрасное проходит,—даже и твое величие. Зрелость делает тебя подобной всем прочим остолопам. Аромат исчез,—ты становишься обыденной.

[2]) Союз Союзов — конституировался в мае 1905 г. — федерация интеллигентских союзов, академического, инженеров и техников, конторщиков и бухгалтеров, учительского, адвокатов, фармацевтов, писателей и т. д. „Платформа“ его—преобразование государственного строя на началах „конституционной демократии“.

„Обвиняемый Франк Ведекинд,—так характеризует писателя приговор берлинского суда по поводу драмы „Ящик Пандоры",—проживает в Мюнхене в течение продолжительного времени, драматический писатель. В качестве такового, он излюбил заимствовать свои темы из темных сторон человеческой жизни, в особенности же—художественно обрабатывать проблемы чисто-половой области".

Своих героев Ведекинд вербует из интеллигенции. Это—поэты, врачи, редактора, драматурги, актрисы, музыканты, атлеты, певцы и сыщики. Ибо сыщиков—по крайней мере, высшего полета—тоже приходится отнести к людям „свободных профессий". Пестрая публика, которая одним флангом соприкасается с ночлежными домами, а другим входит в самые блестящие салоны. Непременным условием ее расцвета является большой капиталистический город, этот новый социально-культурный тип. Миллионы людей обречены здесь на тесное физическое общение. Телефон и пневматическая почта, электрическая уличная дорога и автомобиль создают постоянную возможность общения и передвижения. Ночь превращается в день. Обезличивается и исчезает жизнь семьи, создаются новые очаги: ночное café, редакция, variété. Формируется новая психика. В мимолетных столкновениях людей рождаются краткие формулы, торопливая проницательность, стенографическое мышление. Ничто не вынашивается и не возводится в перл создания: ни любовь, ни произведение искусства. Системы нет—есть стиль. Стиля нет—его заменяет техника. Техника во всем: в музыке, живописи, литературе. Она подавляет личность, давая ей всюду и везде готовые формы. Активность перешла в учреждение, личность склонна к пассивному автоматизму.

Артистическая богема—наиболее интернациональная часть каждой страны. Ее воспроизводительная сила ничтожна, дети составляют для нее непосильную обузу,—зато она непрерывно пополняется из всех классов и, главным образом, из провинциального мещанства. Один пал из сфер купеческой аристократии до роли певца, другой оставил отцовский двор, чтобы с ножем в руках выйти на большую дорогу журналистики. Таким образом, все они так или иначе деклассированы. Выходцы, выскочки или неудачники, они лишены социальных традиций и устойчивых социальных привязанностей. За презрительной гримасой или анархиче-

ской фразой по адресу „существующего порядка“ у них никогда не будет остановки. Дальше этого дело, однако, не идет. „Существующий порядок“ снисходительно взирает на них, когда они высовывают ему язык, и затем спокойно эксплуатирует их в своих целях. Кто оказался недостаточно вооружен, того сбивают с ног, и, в лучшем случае, ему разрешают влачить существование в качестве газетного кули, тапера или сочинителя реклам. Если он при этом, стиснув зубы, проклинает буржуазное общество, это его право. Но его проклятья не интересуют никого. Если же он—талант, ему, прежде чем достигнуть признанья, приходится проделать трудную работу взаимоприспособления, в течение которой его презрение к „заказчику“ растет в той же мере, как и способность приспособляться к нему. Социальный цинизм с оттенком презрения к самому себе оказывается не только неизбежным плодом этого процесса, но и становится необходимой формой духовного самосохранения для каждого художника. С другой стороны, буржуазное общество научается понимать, что если оно хочет сохранить для своего употребления крупных художников, писателей и артистов, оно должно разрешить им добрую долю презрения к себе.

„Бедный Ведекинд!—писал в 1903 г. венский драматург и критик Герман Бар,—недавно в Берлине с „Духом Земли“, а теперь здесь (в Вене)—неожиданно ты станешь в конце концов „излюбленным автором“! Это трагедия успеха. Трагедия—ибо она показывает художнику, что его не боятся. Сатира еще никогда не разрушала социальных учреждений. Буржуазное общество может себе позволить эту роскошь—и даже наградить отрицателя успехом. Драма сближения отрицаемых с отрицающими облегчается целым рядом посредников—издателем, режиссером, актером и критиком. Критиком—в особенности.

Недавно вышла драма Ведекинда „Музыка“. По об'ективному смыслу—это душу раздирающий крик протеста против того безвыходного для девушки противоречия, которое современный брак, с его официальной моногамией, узаконенными суевериями, церковным нимбом и абортивными средствами, создает между любовью и ее естественными последствиями. Если взять у́же—это протест против того законодательства, которое запрещает женщине избавиться от последствий любви и не дает ей в то же время

средств нести их на себе. „812 параграф“ доводит героиню, ученицу консерватории, до тюрьмы, нищеты и безумия.

Эта драма, выпущенная в свет, как и большинство произведений Ведекинда, Альбертом Ланген в Мюнхене, издателем „Simplicissimus'a“ выставлена ныне в книжных витринах всех областей немецкого языка. Осел знает ясли господина своего, а издатель знает нравы своей публики. Вот как рекомендует Ланген последнее произведение Ведекинда в рекламном об'явлении „Simplicissimus'a“. „Новая драма Ведекинда „Музыка“—резко тенденциозная вещь. Тенденция, лежащая в основе этой картины нравов—борьба с злосчастным изучением музыки, которое все более распространяется с каждым годом, убивая умственную деятельность несравненно большего числа людей, чем число тех, которые когда-либо получат от этого изучения художественное наслаждение“. Далее следует выкладка: „из ста учениц в лучшем случае одна станет серьезной музыкальной силой, а между тем каждая делает невозможным умственный труд minimum для ста душ. Если таким образом принять во внимание, что на одну действительно музыкальную фигуру приходится около десяти тысяч жертв, тогда придется приветствовать новую драму, как мужественное и заслуживающее общей признательности дело“.

Об'явление, впрочем,—слишком наглая фальсификация, если это только не грубое издевательство... столько же над публикой, сколько и над автором. Но и в этом и в другом случае из-под дурацкого колпака издательской рекламы на нас глядит действительная физиономия отношений между „беспощадным отрицателем“, автором, и социально-иммунизированной аудиторией. Они уживаются, и формы их приспособления настолько же разнообразны, насколько эластична человеческая психика.

* * *

Обстановка капиталистического Вавилона не только определяет социальную тенденцию новейшей литературы, но и налагает тяжелую руку на ее художественную оболочку.

Калейдоскоп индивидуальностей убивает вкус к индивидуальному. Душа не хочет дробиться на тысячи переживаний и торопится заменить эмоцию поверхностным обобщением. Глаз, боящийся растеряться, привыкает игнорировать личное и выделяет

видовое. Аромат сантиментальности исчезает из личных отношений. Но тонко в жизни души только личное. Видовое всегда вульгарно, как любовь, которую покупают на улице. Отсюда грубый типизм—сознательная и утрированная вульгарность, которые сперва оскорбляют, а затем покоряют—вы найдете их в произведениях Октава Мирбо, на страницах „L'assiette au beurre“ или „Simplicissimus'a“. Но индивидуальное не исчезает. Оно уходит с поверхности и становится более интимным, наконец, бесплотным, таковы герои Метерлинка. Соединение интимного с вульгарным и есть, может-быть, наиболее общая черта новейшего искусства. Один критик выразился о танцовщице Saharet, что она выглядит, как Миньона, ведет себя на подмостках, как обезьяна, и в то же время передает мимоходом нежнейшие ощущения. Герои Ведекинда—соединение бесплотных образов Метерлинка с обезьяной Saharet. Повторяем, может-быть, это искусство и есть наиболее выразительный продукт новейшей культуры больших городов, преломленной через интеллигентскую среду.

* *

Если вы откроете „Четыре времени года“ [1]), вы найдете в этом сборнике своеобразнейшей лирики какое-то родство с „Книгой песен“. Не сходство формы,—хотя и оно несомненно,—а близость духа. То же соединение романтики, которая иронизирует над собою, и дерзкого реализма, который хочет ввысь. И вместе—какое необ'ятное различие! Целая историческая эпоха пролегла между ними.

Гейне складывается в религии свободы. Он отрицает бога и загробную жизнь, потому что не нуждается в них. Он не меряет времени брабантским или гамбургским аршином, каждую минуту он превращает в бесконечность, завоевывая себе царство в прошедшем и будущем. Революционный барабанщик молодой Германии, он с восторгом приветствует июльские дни: „Какое, вероятно, великолепное зрелище, когда Лафайэт проезжает по парижским улицам—он, гражданин обоих полушарий, богоподобный старец, серебряные кудри которого волнами падают на священные плечи“...

---

1) F. Wedekind. „Die vier Jahreszeiten“, Gedichte. 1905.

Но уже через десять лет, в Париже, Гейне пришлось убедиться, что на самом деле вещи выглядели совсем не так, как они ему представлялись в ореоле его собственного энтузиазма. Серебряные волосы, которые он так щедро рассыпал по плечам богоподобного Лафайэта, героя обоих миров, превратились при близком рассмотрении в „парик коричневого цвета, скудно прикрывающий узкий череп“.

Движение пролетариата не как частность общественной механики, а как вопрос мировой культуры, встало перед поэтом—перед интеллигенцией вообще—и потребовало ответа... Много лет спустя, пережив революцию 48 года, июньскую расправу Кавеньяка, переворот Бонапарта, победоносную контр-революцию в Германии, Гейне обобщил свое двойственное отношение к революционному коммунизму: „их время еще не наступило, но спокойное выжидание не есть потеря времени для людей, которым принадлежит будущее. Это признание, что будущее принадлежит коммунистам, было сделано мною самым осторожным и боязливым тоном, и—увы!—этот тон отнюдь не был притворным. Действительно, только с ужасом и трепетом думаю я о времени, когда эти мрачные иконоборцы достигнут господства; своими грубыми руками они беспощадно разобьют все мраморные статуи красоты, столь дорогие моему сердцу; они разрушат все те фантастические рушки искусства, которые так любил поэт; они вырубят мои олеандровые рощи и станут сажать в них картофель—и увы!.. из моей „Книги песен“ бакалейный торговец будет делать пакеты и всыпать в них кофе или нюхательный табак для старых баб будущего... И несмотря на это—сознаюсь откровенно—этот самый коммунизм, до такой степени враждебный моим склонностям и интересам, производит на мою душу чарующее впечатление, от которого я не могу освободиться“...

Конечно, Гейне мог не опасаться того, что варварские лавочники коммунизма израсходуют его песни на оберточную бумагу,—уже хотя бы потому, что коммунизм получит в наследство совершенно достаточное для хозяйственных потребностей количество макулатуры от венчанных колпаков официальной науки, поэтов лошадиного топота национальных традиций и всей прочей духовной челяди сегодняшних господ. Но двойственное отношение великого поэта к коммунизму имело более глубокие психологиче-

ские причины, чем страх за судьбу своих песен,—и в течение всего последнего полувека эта двойственность определила судьбу отношений лучшей части буржуазной интеллигенции к пролетариату. Его борьба с богами и князьями старого мира, которые так долго преследовали мысль, и с которыми она собственными силами не могла справиться, его восстание против самодержавия золотых тельцов и золотых ослов, которые требуют, чтоб все искусство и вся наука блеяли и мычали заодно с ними, будит сочувственный отклик в каждой творческой душе. Но добровольно-суровая дисциплина, но компактный дух массовой солидарности, но безыменное упорство и анонимный героизм бесконечно чужды полуэстетическому, полуневрастеническому индивидуализму современного художника. Он колеблется между верой и неверием,—и безразличие становится его уделом под фирмой пессимизма или скептицизма.

Уже период победоносной контр-революции и буржуазного отрезвления в Германии призвал к власти над умами философию пессимизма. Произведения Шопенгауэра, не находившие сбыта в до-революционную эпоху, теперь были извлечены из книжных амбаров. Пессимизм обесценивал все „высшие" ценности только затем, чтобы дать „образованному обществу" возможность расплеваться со старыми идейными обязательствами. Таким образом, философский пессимизм был не чем иным, как орудием политической кастрации. Когда операция была произведена, пессимизм естественно сменился более портативным скептицизмом. „Быть готовым на все — в этом, может-быть, и состоит мудрость. Предаваться, смотря по времени, доверчивости, скептицизму, оптимизму, иронии—вот средство быть уверенным в том, что хотя бы минутами мы не ошибались". Такова законченная ренановская формула скептицизма—этого полового бессилия мысли. Нелишне будет, вероятно, напомнить, что сам Ренан, которого у нас так старательно распространяют в плохих переводах и в еще худших фальсификациях, представляет собою продукт крушения принципов 1789 года. Положительная наука разбила его веру в старого личного бога, почетного председателя католической церкви, а события 48—51 г.г. разрушили его веру в принципы революции и демократии. Когда пролетариат, вынесший июньские дни, издевался над горестными поминками демократов по республике Кавеньяка, Ренан разочаро-

вался в „народе". Он стал чистым типом „бескорыстного" мыслителя—бескорыстного в абсолютном смысле слова, т.-е. совершенно не заинтересованного в результатах собственного мышления. Стиль произведения для него всегда важнее содержания, так же как форма мышления важнее его об'екта и вывода. Его холодный энтузиазм к истине, к интенсивной культуре духа, есть только изящная форма его безразличия. Всякий человек имеет право обманывать себя на свой образец—вот руководящий принцип его философской критики. Важно только, чтобы люди обманывали себя не слишком грубо, крикливо и беспокойно. Впрочем, если нет благословений, можно примириться и с проклятиями, особенно, если они хорошо стилизованы [1]).

Умонастроение Ренана распространилось гораздо шире, чем знакомство с его взглядами. Крах демократии привел к тому, что общественные интересы превратились в достояние профессиональной касты, политика стала вульгарным искусством. С другой стороны, эстетический восторг пред суровыми иконоборцами-коммунистами и свежее чувство страха пред их предполагаемым вандализмом очень быстро износились и уступили место литературно округленному безразличию. Но созерцательный скептицизм Ренана со своим полуироническим почтением ко всем завоеваниям человеческого духа, как и потусторонний пессимизм Шопенгауэра, не устоял в вихре социальных страстей. Демократические принципы—в отрепьях, пролетарские массы не верят старым словам, капиталистическая эксплоатация подло оголена, кулак напряжен против кулака,—эстетическое равнодушие „умственной аристократии" впитало в себя возбуждающий яд цинизма. Это—литература декаданса.

В рамках политического распада буржуазной демократии, об-

---

[1]) Ренановскую философию банкротства и пассивности, написанную неподражаемым французским языком, г.г. Струве и Франк пытались в трижды покойной „Полярной Звезде" перевести на тощий язык своей философской ограниченности. Это, конечно, нечто большее, чем плохой перевод: это траурное философское предвосхищение, заблаговременная политическая эпитафия. Когда доктринеры партии, об'ективно вынужденной симулировать признаки жизни, обворовывают философию политического равнодушия для своего credo, тогда запах философского плагиата заглушается трупным запахом заживо-гниющего либерализма.

щего разложения ее философий и эстетики, были свои приливы и отливы, были групповые попытки начать сначала. Лет пятнадцать-двадцать тому назад, когда германская социал-демократия, в ореоле непобедимости, вырвалась из кандалов исключительного закона, к ней потянулось молодое поколение художников, взрастившее Гауптмана. Они шумно вырвались из скверных каморок мещанской семьи, где воняет жадностью и глупостью, глубоко вдохнули свежий воздух отрицания и думали покорить мир. Они казались себе пророками пролетариата

Drum her, o her zu mir,
Die ihr beladen seid!
Mein Reich ist ja von hier!
Mein Reich ist diese Zeit!
Der Knechtschaft Dorngesträuch,
Mein Schwert soll es zerkrachen,
Ich will aus Sklaven euch
Zu freien Menschen machen [1]).

Сближение искусства с социализмом, однако, скоро оборвалось, поэты ушли один за другим. Почему? Потому что, гордо об'яснил один из них, „партия была партией, а мы были художниками". Гауптман проделал эволюцию к мистике „одинокого", другие попытались синтезировать Христа с маркизом де Садом, третьи перешли на водевиль. Франк Ведекинд принадлежит к этому поколению.

Социальный нигилизм заставляет всех их непрерывно вращаться вокруг собственной оси. Со словами гордого презрения на устах они беспомощно, как слепые котята, мечутся из угла в угол, движимые страхом смерти и инстинктом пола. Эротизм создает для них временно жизненную философию. „Единственный чистый небесный цветок в загаженном потом и кровью терновом кустарнике жизни—солнцем осиянное, смеющееся чувственное наслаждение... Ибо оно—единственное неомраченное счастье, единственная чистая полная радость, какую предлагает нам земное бытие" (Wedekind „Totentanz").

---

[1]) Так пел Арно Гольц: „поэтому — сюда, сюда ко мне, вы, обремененные! Царство мое от мира сего! Царство мое от времени сего! — Терновый венец рабства да будет рассечен моим мечем, из рабов я хочу сделать вас свободными людьми!"

Отрицание, сатира, нередко безжалостная, но всегда отказывающаяся от социальных выводов — вот атмосфера, которою они дышат. Глумящийся и шумный нигилизм, неверие в судьбу общественных идеалов, с неотвратимой силой влечет их—через эротизм—к мистицизму: если нет надежды на то, что коллективный человек осмыслит свою жизнь здесь, на земле, то индивидуальному человеку остается искать смысла только в небе. Шопенгауэр, как предтеча дома утех, и дом утех, как предтеча церкви.

II.

Des Weibes Leib ist ein Gedicht,
Das Gott der Herr geschrieben
Ins grosse Stammbuch der Natur,
Als ihn der Geist getrieben [1]).

H. Heine.

У Ведекинда—циника и скептика—есть свой культ. Разумеется, не социальный, не этический, а эстетический. Он боготворит красивое человеческое тело, вернее, женское тело, благородную посадку головы, плавность и законченность движений. Преклонение пред совершенством тела проходит неизменно чрез все, что когда-либо писал Ведекинд—неизменно и почти однообразно. В этой области для него нет ничего неясного. Он продумал свои мысли до последних деталей. По его произведениям можно проследить, с каким упорством он в течение ряда лет размышлял над механикой походки.

На своем эстетическом культе Ведекинд строит систему воспитания. Впрочем, это слишком сильно сказано: система воспитания. „Mine-Haha“ есть нечто среднее между воспитанием молодых девушек и тренировкой мускулатуры. До девяти-десятилетнего возраста девочки и мальчики живут совместно. Они спят в общей спальне и целыми часами барахтаются в пруде. Прекрасная Гертруда учит их ходить. О, это не простое искусство! Гертруда приподнимает слегка колено и выбрасывает вперед конец ноги; затем она медленно опускает пяту, но земли касается не раньше, чем ступня вплоть до большого пальца образует прямую линию с голенью. Ее полное, круглое, но нежно оформленное колено

[1]) Тело женщины это поэма, которую господь бог вписал в великую книгу природы в минуту вдохновения. (Г. Гейне).

распрямляется в тот самый момент, когда пята касается земли. Но главное—это бедра. Они должны при ходьбе оставаться совершенно спокойными. И в то же время все движения, как в верхней части тела, так и в ногах, вплоть до кончиков пальцев, должны исходить из бедр и ими управляться. При ходьбе—так учила прекрасная Гертруда—не нужно ощущать земли под ногами, не нужно чувствовать самих ног, нужно только чувствовать, что имеешь бедра. Сама Гертруда была совершенным воплощением своего искусства. Когда она двигалась на вас, вам совершенно не казалось, что у нее есть тело известной тяжести. Вы видели только формы. И самые формы вы почти забывали из-за красоты движений.

К десяти годам девочек и мальчиков разделяют. Гидалла (Hidalla), которая ведет рассказ, попадает в огромный парк, населенный девочками в возрасте от десяти до четырнадцати лет. В парке тридцать одноэтажных домиков, в каждом—семь девочек различного возраста. Они занимаются гимнастикой, учатся танцам, плаванию и музыке. Парк—их мир. Что делается за его стенами, откуда и как они сами пришли в этот мир,—для них абсолютная тайна, а гармоническое спокойствие жизни создает полную безмятежность маленьких душ и позволяет не задаваться никакими вопросами. Четыре года девочки проводят в парке, танцуют, играют на разных инструментах, ходят на руках, ныряют в своем ручье,—и только наступление половой зрелости нарушает равновесие тела и духа. Но с этим моментом кончается период воспитания. Девочки выводятся из парка, встречаются с мальчиками такого же возраста и уходят с ними попарно. Куда?.. Но на этом обрывается рассказ Гидаллы. Mine-Haha—это „телесное воспитание молодых девушек“. Так оговаривает свою систему сам Ведекинд. Но где же душевное воспитание? О нем не говорится. Мало того, для него не оставлено ни одной щели. Все время поглощено физическими упражнениями и музыкой. Ни книг, ни бумаги, ни чернил. И это не случайность, что все воспитание женщины в идеале Ведекинда сводится к эстетическому культу тела. Когда он говорит о совершенной женщине, о расовой женщине, которая представляет собою „произведение искусства в лучшем смысле этого слова“, пред ним всегда стоит только законченное воплощение идеи пола. „Женщина, которая добывает

средства существования любовью, все еще выше стоит в моем уважении, чем женщина, которая унизилась до того, что пишет фельетоны и даже книги",—этими словами Гидалла только выражает основную мысль всей системы Mine-Haha. Женщина, павшая до умственного труда, ниже той, что торгует своими бедрами.— Какая дерзость!.. Но точно дерзость ли? Ведь, в сущности, и здесь, как во многих других вопросах, Ведекинд только с нравственным цинизмом эстета, которому все позволено, высказывает вслух то, что наполовину думает про себя каждый филистер. Полемизировать против этих пошлостей, которым взвинченная парадоксальность формы придает вид дерзкой парадоксальности, значит самому впадать в банальность. Гораздо интереснее повернуть систему Mine-Haha вокруг ее оси и взглянуть на нее совсем с другой точки зрения.

Ведекинд ищет телесной красоты. Он не находит ее в тех условиях, в которых живет. И он строит свой идеальный мир, он пишет Mine-Haha. Основу его исканий составляет, в последнем счете, очень ограниченная мысль: он хочет, чтобы у женщины была эластичная мускулатура, чтоб бедра были спокойны при ходьбе, чтоб колено распрямлялось не раньше, чем пятка коснется земли. И в поисках за красотой физических отношений Ведекинд приходит к полному отрицанию современной семьи—по крайней мере, поскольку дело идет о связи между родителями и детьми. Он дает картину социализированного воспитания детей. Уже в начале пятого года жизни мальчики и девочки приучаются ухаживать за младенцами. Годом, двумя позже каждое дитя получает своего питомца, которого оно—под общим руководством взрослой няни—должно держать в чистоте, выносить на целый день в сад или в деревянную галлерею, если идет дождь, и давать ему рожок. Таким образом, уже в самом молодом возрасте последовательные поколения детей воспитывают друг друга. Среди девочек в парке царил тот же порядок. Во главе каждой группы стояла девочка лет тринадцати-четырнадцати. Она обучала других гимнастике, распределяла пищу за столом и руководила беседами. Сверх того, каждая новенькая поступала под специальный надзор одной из более взрослых.

Эти указания мимоходом разбросаны Ведекиндом там и сям, среди тщательных и любовных описаний костюма, еды и пляски.

И тем не менее мысль невольно задерживается на них. Картина этого огромного детского муравейника, где в тесном соприкосновении и сотрудничестве растут и распрямляются молодые тела и сердца, где первые знания и помощь так же естественно передаются от возраста к возрасту, как вода стекает по ступеням лестницы,—эта прекрасная картина, несмотря на все ошибки перспективы, поражает взор! Какая разница по сравнению с современной обычной семьей, где общим узлом экономической зависимости насильственно связаны два отделенные друг от друга полужизнью поколения, которые так часто становятся друг другу поперек пути.

Культ тела, борьба за его совершенство, приводит художника к провозглашению социалистических условий воспитания! Этот факт с одинаковой силой говорит и о художественной чуткости Ведекинда и о внутренней неотразимости социалистических форм существования.

Но остается еще вопрос о социальной оправе, в которую поэт вставляет свой гармонический мирок. Ведекинд близко подходит к вопросу о производительной работе детей. Прежде всего воспитание старшими младших есть огромный производительный труд, перенесение которого на самих детей не только внесет несравненно больше гармонии в жизнь малых сих, но и облегчит взрослых, освободив их творческие силы от хозяйственных пут, налагаемых нынешней кухонно-лазаретно-прачечной семьей. Но не только это. Hidalla рассказывает мимоходом, что дети 6—9 лет плели у двери своего дома солому для своих летних шляп в то время, как у ног их, на песке, играли малютки. А остальные работы? Кто готовит пищу? Убирает в доме? Стирает белье? Эти работы не так изящны, как плетенье шляп с широкими полями, и беспомощный автор призывает себе на помощь двух отвратительных старух. Откуда они? Это бывшие воспитанницы, находящиеся здесь в вечном заточении за проступки против основных правил парка. Наивно и неуклюже, как сказание об аисте, приносящем детей. Но что другое может предложить Mine-Haha? Однако и старухи не решают вопроса. Какова связь парка с внешним миром? Кто доставляет все необходимое? На какие средства существует весь институт? Ведекинд строит при своем парке театр. Каждый вечер там дается балетное представление.

Ничего не понимающие девочки под руководством своей учительницы разыгрывают крайне откровенные пантомимы. Эта последняя подробность понадобилась Ведекинду, очевидно, для того, чтобы об'яснить, почему театр был всегда полон. Но если даже принять эту систему целиком—вплоть до оплаты девочками своего воспитания участием в пантомимах из Moulin Rouge,—и тогда придется притти к выводу, что Mine-Haha—воспитание для немногих. Иначе в стране было бы слишком много балетов, и обеспечить „физическое воспитание молодых девушек“ можно было бы не иначе, как сделав для всего остального населения посещение балетов принудительным.

Беспокойный эстетизм Ведекинда, раскрывающий перед ним маленький уголок будущего, оставляет его беспомощным у ворот парка. Любовь к пластическим формам недостаточна, чтоб перевернуть мир.

III.

Ich liebe die Liebe, die ernste Kunst,
Urewige Wissenschaft ist. („Lulu“).
Я люблю любовь, это серьезное искусство,
Эту вековечную науку. („Лулу“).

An hundert Weiber hatt'ich wohl im Sold,
Mit denen ich mein Gut und Blut vertollt,
Die schönsten Nymphen im modernen Babel,
Und ich blieb leer, vom Scheitel bis zum Nabel.
(*„Das tote Meer“*).

Сотня женщин была у меня на жалованьи—
Прекраснейшие нимфы в современном Вавилоне,
С которыми я промотал свое достояние и свое здоровье,—
И остался пуст от темени до пупка.
(*„Мертвое море“*)

Ведекинд проделал внутреннюю эволюцию,—мы говорим о ней исключительно на основании его литературных произведений,—замечательную по своей определенности и социально-психологической типичности. Плотский эстетизм и социальный цинизм, как предпосылка и результат всех его душевных опытов, исчерпали до дна свое содержание и перешли в свою противоположность. Трусливым мистиком стал „дерзкий“ отрицатель!

В „Пробуждении весны“, одном из ранних своих произведений, он подстерегает первые робкие движения пола. Здесь все трогательно, беспомощно и прекрасно в своей беспомощности, потому что полно возможностей. Даже такие трагедии, как самоубийство Морица и убийство Вендлы, не нарушают общего впечатления весны, потому что кажутся внешними несчастиями, вызванными бессмысленной школой и уродливой семьей, проклятой двойной цепью из ржавых звеньев. Какое это эстетическое кощунство—ставить „Пробуждение весны“ на сцене, где средних лет господа с бритыми физиономиями должны симулировать излом детского голоса на юношеский.

Но пол пробудился и расправил крылья. Он порвал на себе—по крайней мере, ему так кажется—цепи старой семьи, он поставил себя—по крайней мере, он так воображает—выше всех социальных ограничений. Ни религии, ни философии, ни социального идеала. Только непрерывный ряд эстетических переживаний—такова свита, в сопровождении которой выступает пол. Еще шаг—и он становится „Духом Земли“.

Это уже не маленькая Вендла, которая требует, чтоб ей разгадали загадку аиста, теперь это прекрасная, как грех, Лулу. Гибкая, как змея, трепещущая чувственностью в каждом движении, думающая бедрами, обнаженная в каждом наряде, не знающая ни жалости, ни сомнения, ни угрызения совести, она стихийна, как пол, воплощением которого она стоит пред миром. Она—злой дух земли. Пассивная, как пассивен магнит, вокруг которого распределяются железные опилки, Лулу сеет вокруг себя адскую страсть, непреодолимым безумием пола заражает стариков и юношей, разбитыми существованиями и трупами отмечает свой победный путь. Ее первый муж умирает от удара, застигнув ее с любовником-художником. Художник становится ее мужем и перерезывает себе бритвой горло, когда старый любовник Лулу, редактор Шен, открывает ему глаза. В свою очередь Шен застает свою жену в обществе циркового атлета, гимназиста и собственного сына, литератора. Лулу убивает мужа из револьвера. Никто и ничто не может обуздать эту прекрасную бестию,—и обессиленный Ведекинд передает ее в руки полиции. Но и полиции не удается справиться с духом земли. Лулу убегает из тюрьмы, чтоб выполнить до конца свое предназначение. Вот она снова

перед нами в „Ящике Пандоры“. Она овладевает литератором Альва Шеном, сыном своего третьего мужа, и скрывается с ним в Париже, окруженная игроками, кокотками, банкирами и сыщиками. Состояние Шена истощается гораздо скорее, чем злые чары Лулу. Она убегает в Лондон, живет на чердаке и продает себя на улице. При ней ютится Альва Шен, полусгнивший обломок ее прошлого. В конце концов Лулу приводит к себе Джека-Потрошителя и падает под его ножем. Неутомимая жрица пола, она гибнет на кровавом алтаре исступленной чувственности.

Три драмы—три фазы в жизни пола и три этапа в творчестве Ведекинда. Сперва робкие трепетания, даже в болезненности своей обвеянные ароматом юности. Это—„Пробуждение весны“, лучшее произведение Ведекинда. Но этот этап остается вскоре позади. Его сменяет неограниченное царство пола. Существует фотография, изображающая Лулу на шее Ведекинда. Лулу в костюме Пьеро, левый башмачок упирается в кисть писателя, лежащую на колене. Какая бессознательная уверенность на ее лице и радостная покорность на его! Пол царит. Он неистощим в создании новых комбинаций! Он знает одну мораль:

Greife wacker nach der Sünde,
Aus der Sünde wächst Genuss („Erdgeist“) [1]).

И, наконец, последний этап. В сущности, нигде самовластье пола не достигает таких размеров, как здесь. Оно освобождается от всяких ограничений. Пол расправился с эстетикой, как раньше с традицией и верой. Оголенный, злобный, он рыщет по улицам и ловит прохожих за край платья. Он истощает себя до дна и, в стремлении проложить себе новый путь, он вооружается ножем и погружает его в тело женщины. Ведекинд уже не служит теперь покорным пьедесталом для царственной Лулу. На мюнхенской сцене он, как актер, играет Джека-Потрошителя. На этом пути все взято, что можно было взять, и итог подведен кровавой чертой. „Что мне еще делать на свете, если и чувственное наслаждение—не что иное, как адское мучительство человека, как сатанинское живодерство, подобное всему остальному земному бы-

1) „Будь смелей, не бойся греха: из греха вырастает наслаждение“ („Дух земли“).

тию! Итак, исчезает единственный божественный луч света, пронизывающий страшную ночь нашей мученической жизни" („Totentanz").

Эволюция в своей основе крайне элементарна: в сущности, решающий голос принадлежит физиологии возраста. Но конечный результат несравненно содержательнее: это не просто банкротство эстетического эротизма, а крах целой жизненной философии. Что же остается? Психическая потребность установить какой-то контроль, высшую цензуру над элементарным ритмом жизни.

„Цензура"—так и называется одноактная „теодицея" Ведекинда, напечатанная на-днях в еженедельнике В. Зомбарта и Г. Брандеса „Morgen". „Нам необходима духовная связь между нами",—говорит литератор Буридан своей возлюбленной.—Что это значит?—восклицает прекрасная Кадидя.—Заниматься философией? Я этого не сделаю уже по той простой причине, что это было бы мне не к лицу". Уже восемнадцать месяцев, как они вместе. Уже прошел первый период страсти, которая не оглядывается и не спрашивает. Уже нередки моменты, когда он не замечает ее, хотя она совсем близко стоит перед ним. Кадидя—облагороженная и углубленная Лулу. Жизнь чувства для нее вся жизнь. Литературное творчество, от которого оторвался Буридан для нее и к которому порывается вернуться, чувствуется ею, как помеха. И в свою очередь Буридан видит помеху в своих отношениях к Кадиде. Он любит ее. Его страшит одна мысль потерять ее. И в то же время он чувствует себя физически связанным—не столько автоматизмом семейно-домашней обстановки, сколько автоматизмом самих любовных отношений. Он хочет больше простора, больше свободы от другого существа, которое удовлетворяет только одну часть его природы, а заявляет требование на него целиком. И Ведекинд—тот самый, который писал, что женщина, продающая свое тело, в его глазах все еще выше женщины, павшей до умственного трупа, Ведекинд, который растворил воспитание девушки в гармоническом упражнении пкр, говорит со стоном своей Кадиде: „Нам необходима духовная связь между нами"... Что это: возрождение? или банкротство? Нет, только банкротство. И Кадидя понимает это. После отчаянной попытки увлечь его снова своим телом, она освобождает Буридана. „Я посеяла вражду между тобою и миром твоих мыслей; я возвращу тебя твоим мыслям".

И она бросается на мостовую. Но этим она освобождает только себя, не Буридана.

Und ist erst mein Seelenleben entweibt,
Dann sind sämtliche Lampen erloschen.
Für das, was für mich dann noch übrig bleibt,
Dafür gebe ich nicht einen Groschen [1]).

Я отождествляю Буридана с Ведекиндом не потому только, что Ведекинд—самый суб'ективный из писателей, но потому, что он сам придает своему суб'ективизму личный характер: Буридан говорит о себе как об авторе „Пандоры". Его судьба—трагический протест против того цинического эпикуреизма, который заменял жизненную философию автору „Четырех времен года" [2]). Еще до самоубийства Кадиди Буридан делает попытку поставить всю свою жизнь под высшую „цензуру". Где он ищет ее? Не в науке, не в социальной борьбе, не в морали. В церкви, у католического бога, у мюнхенских попов ищет высшего смысла жизни циник и отрицатель. Он приглашает к себе священника, чтоб поговорить с ним о церковном венчании с Кадидей. „Я не знаю на свете ничего более достойного сожаления,—говорит он представителю церкви,—чем глупец, который не верит в бога". „С самого раннего детства ищу я согласия с вашим царством. С ранних лет ищу я единомыслия с теми, которым открыты вечные истины! Вы не представляете себе, как горячо, как ревностно стремится душа моя к тому царству, в котором вы имеете завидное счастье действовать и бороться! Чего бы я не дал в этот момент, чтобы поменяться с вами местами". И когда нетерпимый поп отталкивает протянутую за духовным подаянием руку, и когда Кадидя бросается с балкона на мостовую, Буридан кричит, извиваясь в корчах, как придавленный сапогом червяк: „Он не позволяет издеваться над собой! Он не позволяет искушать себя!.. О, боже!.. О, боже, как неисповедим ты!.." Какой вопль сиротливого бессилия, трусости и духовной нищеты! И это после столетия разрушений и отрицаний. Жалкий, нищенский, позорный результат!

---

[1]) „И если женщина покинула жизнь моей души, тогда потухли для меня все лампы, а за то, что остается еще для меня после этого, я не дам ни гроша". (Ведекинд).

[2]) F. Wedekind „Vier Jahreszeiten".

Если б я почувствовал в себе на час призвание моралиста, я бы сказал:

Милостивые государыни и милостивые государи! Из всего „освободительного движения",—говоря отвратительным жаргоном либеральной прессы,—вы хотите ныне извлечь одно лишь освобождение плоти. Это ваше естественное право. Правда, вы им злоупотребили и ударились в максимализм. Но такова ваша природа, и против этого я по существу ничего не могу возразить. Вы заказали вашим издателям доставить вам в двадцать четыре часа все, что было написано „по этой части" в обоих полушариях. При этом вы естественно захватили Ведекинда и создали ему популярность, какой он не имеет у себя на родине. Что Ведекинд принадлежит вам, а не нам—с этим я согласен. Но чтоб Ведекинд был аргументом в пользу анархизма плоти—против этого я буду спорить. Ведекинд сказал:

Immer hofft'ich, meine Qual
Müsste doch bei dem Andern (der Andern) entschwinden.
Es war nur Bitternis jedes Mal,
War keine Ruhe für mich zu finden,
Denn es war stets nur der höllische Trieb
Aus dem an Freude nichts übrig blieb [1].

Ведекинд достаточно свободно прошел этот путь, чтобы не питать суеверного преклонения золотушных филистеров пред прекрасным грехом. Наоборот, Ведекинд показал, что анархизм плоти имеет свое естественное завершение—в практике Джека-Потрошителя. Милостивые государыни и милостивые государи! Деятельность Джека-Потрошителя не похожа на лучший цветок нашей земли, не говоря уже о том, что она приводит в столкновение с прокуратурой.—Так сказал бы я, если б почувствовал в себе призвание моралиста.

14 февраля 1908 г.

P. S. Статья „Франк Ведекинд" была в несколько сокращенном виде напечатана в немецком журнале „Neue Zeit" (в апреле 1908 г.) со следующим вступлением:

[1]) „Всегда надеялся я, что мою муку успокоит другая. Но каждый раз я чувствовал лишь горечь и не находил покоя. Ибо это была всегда лишь адская похоть, которая не оставляла после себя никакой радости".

Может показаться дерзостью со стороны русского писателя выступать пред немецкой аудиторией со своими суждениями о немецком поэте. Но мы живем в эпоху все углубляющегося интернационализма. Русская интеллигенция в течение какого-нибудь года создала Ведекинду популярность, какой он не имеет у себя на родине. И всего интереснее то, что та же самая интеллигенция года два-три тому назад создала такой спрос „на Каутского", который показался бы фантастическим на масштаб социалистической Германии. В этой идеологической горячке отражается политическое развитие России приблизительно так же, как реальные явления отражаются в мозгу сумасшедшего. Но если немецкой интеллигенции нужно было в свое время извлечь из книжных амбаров Шопенгауэра, чтобы водою пессимистического квиетизма омыть с себя все революционные обязательства, то русская интеллигенция в соответственный момент своего развития даже не ищет для себя законченной системы: она чувствует, что не создаст для своих потребностей ни единой философской формулы, которая не была бы уже насквозь проплевана мудрецами казенной кафедры. Запоздалый гость за столом истории, она вынуждена довольствоваться художественной литературой,—и притом какой? той, которая представляет собою продукт разложения ее старшей, западно-европейской сестры. Таковы общие условия, которые позволили мюнхенцу Франку Ведекинду бросить от своей отнюдь не титанической фигуры непропорционально большую тень в чуждой ему России. Он предложил русской интеллигенции как раз то, что ей нужно было: комбинацию социального нигилизма, этого брезгливого неверия в судьбу коллективного человека, с эротическим эстетизмом. Первый облегчает ей ликвидацию революционного прошлого, второй—утешает ее в том щелчке, который нанесла ей история в 1905 г.

Интеллигенция и социализм.

„Der Socialismus und die Intellektuellen". Vom D-r Max Adler. Wien. 1910. Wiener Volksbuchhandlung Ignatz Brand et C-° S. 79.

Лет десять, даже шесть-семь лет тому назад сторонники русской суб'ективной социологической школы („социалисты-революционеры") могли бы с успехом использовать для своего дела по-

следнюю брошюру австрийского философа Макса Адлера. Но за последние пять-шесть лет мы проделали такую солидную об'ективную „социологическую школу“, уроки ее записаны такими выразительными рубцами на нашем теле, что самый красноречивый апофеоз интеллигенции, даже вышедший из-под „марксистского“ пера М. Адлера, не поможет русскому суб'ективизму. Наоборот: судьба самих русских суб'ективистов есть серьезнейший аргумент против доводов и выводов Макса Адлера.

Тема брошюры: отношение между интеллигенцией и социализмом. Для Адлера это не только предмет теоретического анализа, но и вопрос совести. Он хочет убедить. В свою брошюру, выросшую из речи, произнесенной пред лицом студенческой социалистической аудитории, Адлер вносит горячность убеждения. Дух прозелитизма проникает собою эту небольшую книжку, сообщая особый оттенок и тем мыслям, которые не могут претендовать на новизну. Привлечь интеллигенцию на сторону своих идеалов, завоевать ее во что бы то ни стало—это политическое хотение всецело господствует у Адлера над социальным анализом, оно придает книжке ее основной тон, и оно же определяет ее слабые стороны.

Что такое интеллигенция? Адлер дает этому понятию, конечно, не моральное, а социальное определение: это не орден, связанный единством исторического обета, а общественный слой, охватывающий все роды умственных профессий. Как ни трудно бывает провести межевую черту между „физическим“ и „умственным“ трудом, но общие социальные очертания интеллигенции ясны без дальнейших детальных изысканий. Это целый класс—Адлер говорит: междуклассовая группа, но это в сущности все равно—в рамках буржуазного общества. И вопрос для Адлера стоит так: кто или что имеет больше прав на душу этого класса? Какая идеология для него внутренне обязательна, в силу самаго характера его общественных функций? Адлер отвечает: коллективизм. Что европейская интеллигенция, поскольку она не прямо враждебна идеям коллективизма, в лучшем случае стоит в стороне от жизни и борьбы рабочих масс, не холодная и не горячая,—на это Адлер не закрывает глаз. Но этого не должно быть!—говорит он,—для этого нет достаточных об'ективных оснований. Адлер решительно выступает против тех марксистов, которые отрицают

наличность общих условий, способных вызвать массовый приток интеллигенции к социализму. „Имеется,—говорит он в предисловии,—достаточно причин—только не из чисто-экономической, а из иной области,—которые на всю массу интеллигенции, значит, даже независимо от ее пролетарского жизненного положения, могут воздействовать, как достаточные мотивы для присоединения к социалистическому рабочему движению,—нужно только, чтобы интеллигенция была посвящена в сущность этого движения и своего собственного социального положения“... Каковы же эти причины? „Так как неприкосновенность и, сверх того, возможность свободного развития духовных интересов,—говорит Адлер,—принадлежат к жизненным условиям интеллигенции, то именно поэтому теоретический интерес выступает здесь полноправно рядом с экономическим. Если таким образом оснований для присоединения интеллигенции к социализму приходится искать преимущественно вне экономической сферы, то это об‘ясняется в такой же мере специфически-идеологическими условиями существования умственного труда, как и культурным содержанием социализма“ (стр. 7). Независимо от классового характера всего движения (ведь это только путь!), независимо от своей сегодняшней партийно-политической физиономии (ведь это только средство!), социализм по самому существу своему, как универсальный общественный идеал, означает освобождение всех видов умственного труда от всяких общественно-исторических пут и ограничений. Это обетование и есть тот идеологический мост, по которому европейская интеллигенция может и должна перейти в лагерь социал-демократии.

Такова основная точка зрения Адлера, развитию которой посвящена целиком его брошюра. Коренной порок ее, сразу бросающийся в глаза, это—неисторичность. В самом деле. Те общие основания для перехода интеллигенции в лагерь коллективизма, на которые опирается Адлер, действуют упорно и давно. Между тем, о массовом притоке интеллигенции к социал-демократии нет и помину ни в одной из европейских стран. Адлер видит это, конечно, так же хорошо, как и мы. Но причину полной отчужденности интеллигенции от рабочего движения он предлагает видеть в том, что интеллигенция не понимает социализма. В известном смысле так оно и есть. Но чем в таком случае об‘-

ясняется это упорное непонимание—на-ряду с пониманием многих других в высшей степени сложных вещей? Ясно: не слабостью ее теоретической логики, а силою иррациональных моментов ее классовой психологии. Адлер сам говорит об этом, и глава „Bürgerliche Schranken des Verständnisses“ (буржуазные границы понимания) является одной из лучших в брошюре. Но он считает, он надеется, он уверен—и здесь проповедник берет верх над теоретиком,—что европейская социал-демократия преодолеет иррациональные элементы психологии умственных работников, если она сама перестроит логику своих обращений к ним. Интеллигенция не понимает социализма по той причине, что он изо дня в день пред'являет ей свое будничное обличье политической партии—одной из многих, равной среди прочих. Но если показать ей подлинный лик социализма, как мирового культурного движения, она не сможет не узнать в нем свои лучшие надежды и чаяния. Так полагает Адлер.

Мы оставим до поры до времени без рассмотрения вопрос, действительно ли для интеллигенции, как класса, чистые потребности культуры (развитие техники, науки, искусства) сильнее, чем классовые внушения семьи, школы, церкви, государства, наконец, чем голос хлебных интересов. Но если даже условно принять это, если согласиться видеть в интеллигенции, прежде всего, корпорацию жрецов культуры, которые пока еще только не сумели понять, что социалистический разрыв с буржуазным обществом и есть высший путь служения культурным интересам,—и тогда остается во всей своей силе вопрос: может ли западно-европейская социал-демократия, как партия, предложить интеллигенции в теоретическом и моральном отношении что-нибудь более доказательное или более привлекательное, чем все то, что она давала до сих пор?

Уже несколько десятилетий, как коллективизм заполняет весь мир шумом своей борьбы. Миллионы рабочих об'единились за это время в политические, профессиональные, кооперативные, образовательные и иные организации. Целый класс поднялся со дна жизни и врезался в святая святых политики, которая считалась дотоле майоратным владением имущих классов. Социалистическая пресса, теоретическая, политическая, профессиональная, изо дня в день переоценивает буржуазные ценности, большие и малые,

под углом зрения нового мира. Нет ни одного вопроса общественно-культурной жизни (брак, семья, воспитание, школа, церковь, армия, патриотизм, общественная гигиена, проституция), по которому социализм не противопоставил бы своего взгляда взгляду буржуазного общества. Он говорит на всех языках цивилизованного человечества. В его рядах работают и борются люди различного умственного склада, разных темпераментов, разного прошлого, разных общественных связей и жизненных навыков. И если интеллигенция все-таки „не понимает" социализма, если всего этого вместе недостаточно, чтобы дать ей возможность, чтобы заставить ее постигнуть культурно-исторический смысл мирового движения, не приходится ли в таком случае притти к выводу, что причины этого фатального непонимания должны быть очень глубоки, и что безнадежны по самому существу своему попытки преодолеть их литературно-теоретическими средствами.

Эта мысль выступает еще ярче в свете исторической справки. Самый широкий приток интеллигентов к социализму—и это относится ко всем европейским странам—происходил в первый период существования партии, когда она находилась еще в стадии детства. Эта первая волна принесла с собой самых выдающихся теоретиков и политиков Интернационала. Чем более европейская социал-демократия росла, чем бо́льшие рабочие массы об'единяла вокруг себя, тем слабее—не только относительно, но и абсолютно—становится прилив свежих элементов из интеллигенции. „Leipziger Volkszeitung" в течение долгого времени безуспешно разыскивала через газетные об'явления редактора-академика. Тут как бы сам собою напрашивается вывод, целиком направленный против Адлера: чем определеннее социализм выявлял свое содержание, чем доступнее становилось для всех и каждого понимание его исторической миссии, тем решительнее интеллигенция отступала от него. Если это еще и не значит, что ее пугал социализм сам по себе, то во всяком случае ясно, что в капиталистических странах Европы должны были совершаться какие-то глубокие социальные изменения, которые в такой же мере затрудняли братание академиков с рабочими, в какой облегчали сочетание рабочих с социализмом.

Какого же рода эти изменения?

Из среды пролетариата к социал-демократии примыкали и при-

мыкают наиболее интеллигентные одиночки, группы и слои; рост и концентрация индустрии и транспорта только ускоряют этот процесс. С интеллигенцией происходит процесс совершенно другого порядка. Могущественное капиталистическое развитие последних двух десятилетий безапелляционно снимает для себя сливки этого класса. Наиболее даровитые интеллигентные силы—с инициативной энергией и полетом мысли—безвозвратно поглощаются капиталистической индустрией, — трестами, железнодорожными предприятиями, банками, которые оплачивают организаторский труд чудовищными суммами. Даже на потребу государства остаются лишь второстепенные экземпляры, и правительственные канцелярии не менее, чем газетные редакции всех направлений, плачутся на недостаток „людей". Что же касается представителей все растущей полупролетарской интеллигенции, неспособных выбиться из вечно зависимого и материально неустойчивого существования, то над ними, выполняющими частичные, второстепенные и малопривлекательные функции в большом механизме культуры, чисто-культурные интересы, к которым апеллирует Адлер, не могут быть так властны, чтобы самостоятельно направлять их политические симпатии в сторону социализма.

К этому присоединяется еще то обстоятельство, что у такого европейского интеллигента, для которого психологически переход в лагерь коллективизма не исключен, нет почти никакой надежды завоевать для себя лично влияние в рядах пролетарской партии. А этот вопрос имеет здесь решающее значение. Рабочий входит в социализм, как частица целого, вместе со своим классом, из которого у него нет надежды уйти. И он уже удовлетворен чувством своей нравственной связи с массой, которое делает его увереннее и сильнее. Интеллигент же входит в социализм, отрываясь от своей классовой пуповины—как индивид, как личность—и неизбежно ищет личного влияния. Но здесь-то он и наталкивается на затруднения,—и чем дальше, тем больше эти затруднения растут. В начале развития социал-демократии каждая интеллигентная сила, даже и не превышающая уровня посредственности, завоевывала известное положение в рабочем движении. В настоящее время каждый новичок находит в странах западной Европы готовым колоссальное здание рабочей демократии. Тысячи рабочих вождей, автоматически выделившихся из своего класса, образуют

сплоченный аппарат, во главе которого стоят заслуженные ветераны, признанные авторитеты, фигуры, уже ставшие историческими. Только человек исключительных дарований мог бы при этих условиях надеяться завоевать для себя руководящее место,—но такой человек, вместо того, чтобы прыгать через пропасть в чуждый ему стан, естественно пойдет по линии наименьшего сопротивления в царство индустрии или на службу к государству. Таким образом между интеллигенцией и социализмом, в качестве водораздела, оказывается в настоящее время, помимо всего прочего, еще и организационный аппарат социал-демократии. Он вызывает против себя недовольство социалистически-окрашенной интеллигенции, от которой он требует дисциплины и самоограничения,—то своим „оппортунизмом", то, наоборот, чрезмерным „радикализмом"—и обрекает ее на роль брюзжащего зрителя, который в своих симпатиях колеблется между анархизмом и национал-либерализмом. „Симплициссимус"—ее высшее идейное знамя. С разными модификациями и в разных степенях это явление повторяется во всех европейских странах. Сверх всего остального эта публика слишком блазирована, можно было бы сказать, слишком цинична, чтобы самое патетическое выяснение культурной сущности социализма способно было покорить ее душу. Только редкие „идеологи"—беря это слово как в его хорошем, так и в дурном смысле—способны притти к социалистическим убеждениям, гонимые чистой теоретической мыслью,—исходя из требований права, как Антон Менгер, или потребностей техники, как Атлантикус. Но и они, как мы знаем, не доходят обыкновенно до социал-демократии, и классовая борьба пролетариата в ее внутренней связи с социализмом остается для них книгой за семью печатями.

* * *

Что интеллигенцию нельзя привлечь к коллективизму программой непосредственных материальных завоеваний, в этом Адлер совершенно прав. Но это еще не означает ни того, что интеллигенцию в целом вообще можно чем-нибудь привлечь, ни того, что непосредственные материальные интересы и классовые связи интеллигенции не могут оказаться для нее убедительнее, чем все культурно-исторические перспективы социализма.

Если выключить тот слой интеллигенции, который непосредственно обслуживает рабочие массы, в качестве рабочих врачей, адвокатов и пр., при чем, по общему правилу, здесь оказываются наименее одаренные представители этих профессий, то окажется, что самая значительная и влиятельная часть интеллигенции живет за счет промышленной прибыли, земельной ренты или государственного бюджета и находится в прямой или косвенной зависимости от капиталистических классов или капиталистического государства. Отвлеченно говоря, эта материальная зависимость исключает только боевую политическую деятельность во вражеских рядах, не исключая еще этим духовной свободы от класса-работодателя. Но на деле это не так. Именно „духовный" характер работы интеллигенции устанавливает неизбежно духовную же связь между нею и имущими классами. Директора заводов и фабрик, инженеры, несущие административные обязанности, состоят по необходимости в постоянном антагонизме с рабочими, против которых они вынуждены отстаивать интересы капитала. Что эти функции в конце концов приспособляют к себе их понятия и воззрения, ясно само собой. Врач и адвокат, несмотря на более независимый характер их работы, нуждаются неизменно в психологическом контакте со своей клиентелой. Если монтер может изо дня в день укладывать электрические провода в квартирах министров, банкиров и их кокоток, оставаясь при этом самим собою, то другое дело врач, который должен и в своей душе, и в своем голосе находить ноты, согласующиеся с симпатиями и привычками министров, банкиров и их кокоток. И этот контакт неизбежно устанавливается не только на верхах буржуазного общества. Лондонские суфражистки для своей защиты пригласят адвоката-суфражиста. Тот врач, который пользует майорских супруг в Берлине или „христианско-социальных" лавочниц в Вене, тот адвокат, который ведет дела их отцов, братьев и мужей, вряд ли могут позволить себе роскошь увлечения культурными перспективами коллективизма. Все это распространяется и на писателей, художников, скульпторов, артистов—не так прямо и непосредственно, но не менее неотразимо. Они пред'являют публике свое произведение или свою личность, они зависят от ее одобрения и ее кошелька и—явно или замаскированно—они подчиняют свое творчество „великому чудовищу", которое они так презирают: буржуаз-

ной толпе. Судьба немецких „молодых“—ныне уже, впрочем, совершенно плешивых—как нельзя лучше доказывает это. Пример Горького, об'ясняемый условиями эпохи, воспитавшей его, в своей исключительности только подтверждает правило: неспособность Горького приспособиться к анти-революционному перерождению интеллигенции в кратчайший срок лишила его „популярности“...

Здесь снова вскрывается глубокое социальное различие в условиях умственного и физического труда. Закабаляя мышцы, изнуряя тело, фабричный труд бессилен, однако, подчинить себе мысль рабочего. Все меры контроля над ней—в Швейцарии, как и в России — оказывались одинаково безрезультатными. Умственный работник физически неизмеримо свободнее. Писатель не вынужден вставать по гудку, за спиной врача не стоит надсмотрщик, карманы адвоката не подвергаются обыску при выходе из суда. Но зато они вынуждены продавать не голую рабочую силу, не напряжение своих мышц, а всю свою человеческую личность,—не за страх, а за совесть. И в результате они сами не хотят и не могут видеть, что их профессиональный фрак не что иное, как арестантский халат более тонкого покроя.

* * *

В конце концов Адлер как бы сам неудовлетворен данной им абстрактной и по существу идеалистической формулой взаимоотношений между интеллигенцией и социализмом. Ибо со своей собственной пропагандой он обращается в сущности не к классу умственных работников, выполняющих определенные функции в капиталистическом обществе, а к его молодому поколению, только подготовляющемуся к своей будущей роли,—к студенчеству. Об этом свидетельствует не только имеющееся на книжке посвящение „Свободному союзу социалистических студентов в Вене“, но и самый характер этой брошюры-речи, ее патетический агитационно-проповеднический тон. Немыслимо даже представить себе произнесение такой речи пред аудиторией профессоров, писателей, адвокатов, врачей... Она застряла бы в горле после первых же слов. Таким образом, в прямой зависимости от человеческого материала, с каким приходится оперировать, Адлер сам ограничивает свою задачу,—политик вносит поправку в формулу теоретика: дело идет в конце концов о борьбе за влияние на студенчество.

Университет есть последний этап государственно-организованного воспитания сыновей имущих и господствующих классов, как казарма—последнее воспитательное учреждение для молодого поколения рабочих и крестьян. Казарма воспитывает психологические навыки подчинения и дисциплины—для подначалѣных общественных функций в дальнейшем. Университет в принципе воспитывает для целей управления, руководства и господства. С этой точки зрения даже немецкие студенческие корпорации являются целесообразным классовым институтом: они создают традиции, об'единяющие отцов с сыновьями, укрепляют национальное самочувствие, прививают навыки, необходимые в буржуазной среде, и, наконец, снабжают шрамом на носу или под ухом, как штемпелем принадлежности к господской расе. Тот человеческий материал, который проходит через казарму, для партии Адлера, разумеется, неизмеримо важнее, чем тот, который проходит через университет. Но в известных исторических условиях—именно в условиях быстрого индустриального развития, пролетаризующего социальный состав армии, как это имеет место в Германии,—партия еще может сказать себе: „В казарму я не вхожу; с меня достаточно того, что я провожу молодого рабочего до порога казармы, а главное, встречу его, когда он снова выйдет из ее ворот. Он от меня не уйдет, он будет моим“ [1]). По отношению же к университету партия, если она вообще хочет вести самостоятельную борьбу за влияние на интеллигенцию, вынуждена сказать себе как раз обратное: „Только здесь, только теперь, когда юноша до известной степени эмансипировался от своей семьи, и когда он еще не стал пленником своего социального положения, я могу рассчитывать на привлечение его в свои ряды. Теперь или никогда“.

У рабочих между „отцами“ и „детьми“ различие чисто возрастное. У интеллигенции не только возрастное, но и социальное. Студент, в отличие как от молодого рабочего, так и от своего отца, не выполняет никакой общественной функции, не чувствует над собой непосредственной зависимости от капитала или государства, не связан никакими обязательствами и—по крайней мере, об'ективно, если не суб'ективно—свободен в познании добра и

[1]) Такова была позиция германской социал-демократии, разумеется, совершенно недостаточная с революционной точки зрения.

зла. В этот период все в нем еще бродит, его классовые предрассудки так же неоформлены, как и его идейные интересы, вопросы совести встают перед ним с особенной силой, его мысль впервые раскрывается большим научным обобщениям, сверхобычное является для него почти физиологической потребностью,— если коллективизм вообще способен овладеть его сознанием, то как раз теперь, и притом именно благородно-научным характером своего обоснования и всеоб'емлюще-культурным содержанием своих целей, а не как прозаический вопрос „ножа и вилки". В этом последнем Адлер совершенно прав.

Но и здесь мы опять-таки вынуждены остановиться перед голым фактом: не только европейская интеллигенция в целом, но и ее отпрыск, студенчество, не обнаруживает решительно никакой тяги к социализму. Между рабочей партией и студенческой массой— стена. Об'яснять этот факт одними несовершенствами агитации, не умеющей подходить к интеллигенции с надлежащей стороны,— на это об'яснение сбивается Адлер,—значит игнорировать всю историю взаимоотношений между студенчеством и „народом", значит видеть в студенчестве интеллектуальную или моральную категорию, а не социально-исторический продукт. Правда, материальная зависимость от буржуазного общества сказывается на студенчестве лишь косвенно, через семью, и, значит, ослабленно. Но зато во всей своей силе, точно в резонаторе, отражаются в настроениях и воззрениях студенчества общие социальные интересы и потребности тех классов, из которых студенчество рекрутируется. В течение всей своей истории—в ее лучшие героические моменты, как и в периоды полного морального упадка—европейское студенчество было только чувствительным барометром буржуазных классов. Оно становилось ультра-революционно,— искренно и честно браталось с народом, когда буржуазному обществу не оставалось другого выхода, кроме революции. Оно фактически замещало буржуазную демократию, когда политическое ничтожество этой последней не позволяло ей встать во главе революции, как это было в Вене в 1848 г. Но оно же стреляло в рабочих в июне того же 48 г. в Париже, когда буржуазия и пролетариат оказались по разные стороны баррикад. После бисмарковских войн, об'единения Германии и успокоения буржуазных классов германский студент поторопился сложиться в ту заплыв-

шую от пива и самодовольства фигуру, которая, наряду с прусским лейтенантом, не сходит со страниц сатирических листков. В Австрии студент становился носителем национальной исключительности и боевого шовинизма в той самой мере, в какой обострялась борьба различных наций этой страны за влияние на государственную власть. И несомненно, что во всех этих своих исторических превращениях, даже самых отталкивающих, студенчество проявляло и политическую чуткость, и способность жертвовать собой, и боевой идеализм,—качества, на которые так сильно рассчитывает Адлер. Начать хотя бы с того, что нормальный филистер 30-и или 40-а лет не даст кромсать свою физиономию из-за проблематического понятия „чести",—его сын это делает со страстью. Русинские и польские студенты недавно снова показали во Львовском университете, что умеют не только доводить каждую национальную, как и политическую, тенденцию до конца, но и подставлять свои груди под дула браунингов. В прошлом году немецкие студенты в Праге готовы были снести все насилия толпы, демонстрируя на улицах свое право быть немецкими корпорантами. Здесь боевой „идеализм", подчас чисто-петушиный, характеризует не класс, не идею, а возраст; зато политическое содержание этого идеализма целиком определяется историческим гением тех классов, из которых студенчество выходит и в которые возвращается. И это естественно, это неизбежно.

В конце концов ведь все имущие классы проводят своих сыновей через портал университета,—и если б студенчество здесь становилось tabula rasa (чистой доской), на которой социализм мог бы писать свои письмена,—что сталось бы тогда с классовой преемственностью и бедным историческим детерминизмом?

* * *

В заключение остается осветить еще одну сторону вопроса, которая говорит и против Адлера, и за Адлера.

Привлечь интеллигенцию на сторону социализма можно, по его мнению, лишь выдвинув на передний план конечную цель движения в ее полном об'еме. Но Адлер признает, разумеется, что конечная цель вырисовывается яснее и полнее по мере концентрации индустрии, пролетаризации средних слоев, обострения классовых противоречий. Независимо от воли политических вождей

и различий национальной тактики, в Германии „конечная цель“ выступает несравненно яснее и непосредственнее, чем в Австрии или Италии. Но тот же самый социальный процесс—обострение борьбы между трудом и капиталом—затрудняет интеллигенции переход на сторону партии труда. Мосты между классами разрушены—приходится прыгать через пропасть, которая углубляется с каждым днем. Таким образом, параллельно с условиями, об‘ективно облегчающими теоретическое проникновение в сущность коллективизма, растут социальные препятствия политическому присоединению интеллигенции к социалистической армии. Переход к социализму во всякой передовой стране, живущей общественной жизнью, есть акт не умозрительный, а политический, и социальная воля здесь безраздельно господствует над теоретизирующим разумом. Но ведь это в последнем счете значит, что сегодня завоевать интеллигенцию труднее, чем было вчера; завтра будет труднее, чем сегодня.

Однако, и в этом процессе есть свой „перерыв постепенности“. Отношение интеллигенции к социализму, охарактеризованное нами, как растущая вместе с ростом самого социализма отчужденность, может и должно решительно измениться в результате об‘ективного политического перелома, который коренным образом передвинет соотношение общественных сил. В утверждениях Адлера верно во всяком случае то, что интеллигенция заинтересована в сохранении капиталистической эксплоатации не прямо и не безусловно, а косвенно через буржуазные классы, поскольку она от этих последних материально зависит. Она могла бы перейти на сторону коллективизма, если б получила возможность считаться с вероятностью его непосредственной победы, если бы он предстал пред нею не как идеал другого, далекого от нее и чуждого ей класса, а как близкая, руками осязаемая реальность; наконец, если б — и это не последнее условие—политический разрыв с буржуазией не грозил каждому умственному работнику в отдельности тяжелыми материальными и моральными последствиями. Такие условия может создать для европейской интеллигенции только политическое господство нового общественного класса; отчасти уже—эпоха прямой и непосредственной борьбы за такое господство. Какова бы ни была отчужденность европейской интеллигенции от рабочих масс,—а отчужденность эта будет еще

расти, особенно в странах капиталистически молодых, как Австрия, Италия, Балканы...—но в эпоху великой общественной перестройки интеллигенция, вероятно, ранее других промежуточных классов перейдет в ряды сторонников нового строя. Ей в этом отношении окажут большую услугу те ее социальные качества, которые отличают ее от торгово-промышленной мелкой буржуазии и крестьянства: ее профессиональная связь с культурными отраслями общественного труда, ее способность к теоретическим обобщениям, гибкость и подвижность ее мысли, словом, ее интеллигентность. Поставленная пред неотразимым фактом перехода всего общественного аппарата в новые руки, европейская интеллигенция сумеет убедиться, что созданные этим условия не только не сбрасывают ее в пропасть, но, наоборот, открывают неограниченные возможности для приложения технических, организаторских и научных сил; она сумеет их выделить из своих рядов—уже в первый, наиболее критический период, когда новому режиму придется преодолевать огромные технические, социальные и политические трудности.

Но если бы самое завладение общественным аппаратом зависело от предварительного присоединения интеллигенции к партии европейского пролетариата, тогда дело коллективизма стояло бы из рук вон плохо,—ибо, как мы старались показать выше, переход интеллигенции на сторону социал-демократии в рамках буржуазного режима становится—наперекор всем ожиданиям Макса Адлера—чем дальше, тем менее возможным.

„Современный Мир", 1910 г.

На Западе.

(Заметки без системы).

I.

Читатель заранее предупрежден, что не найдет в этих строках никакой системы, ничего законченного. Это в буквальном смысле дневник читателя, зрителя, слушателя—русского читателя и слушателя на европейском Западе. Свежая книжка журнала, научное открытие, новая драма, картинная выставка, выставка техническая—вот территория, на которой мы будем собирать наши наблю-

дения. Если нам случится перекочевывать из города в город, мы захватим нашу тетрадь с собой. Но больше всего мы будем читать: ибо следить за жизнью по книге и газете легче, чем наблюдать ее в натуре. Толстой когда-то сказал, что изобретение книгопечатания создало самое могущественное орудие распространения невежества. Невежества—это, пожалуй, слишком сурово, но дилетантизма—это несомненно. Однако, что же делать? Современная культура так многообразна и сложна, а поле наших непосредственных наблюдений и самостоятельных размышлений так ничтожно... В конце концов мы все осуждены на дилетантизм—во всех областях, кроме той единственной, с которой мы пожизненно связаны даром призвания или проклятьем профессии...

Читатель не найдет здесь системы. Мы имеем в виду внешнюю систему. Но это вовсе не значит, что мы собираемся щеголять пред читателем отсутствием об'единяющей точки зрения. Только эта последняя способна осмыслить и облагородить наши впечатления, превратить хаос в космос. Миросозерцание теперь очень устарелое и в высшей степени скомпрометированное слово. Поэтому мы считаем уместным повиниться с самого начала, тем более, что вряд ли нам удалось бы сокрыть это обстоятельство: мы претендуем на определенное миросозерцание.

* * *

В февральской книжке одного из лучших немецких ежемесячников („Die neue Rundschau", Berlin) напечатана статья некоего Карла Шефлера о „деловых идеалах". Эта статья—очередной крик испуга европейской буржуазной публицистики, испуга пред завтрашним днем нашей культуры. Шефлер ничего не отвергает. Существующее исторически обусловлено и потому неотвратимо. Мало того: оно величественно, колоссально и вызывает на преклонение. Какая мощная зависимость частей, какая гениальная согласованность в их автоматизме! И однако: „повсюду возмущенная критика указывает на то, что душа голодает среди этого изобилия материальных благ; что мы больше, чем когда бы то ни было, лишены всеохватывающего искусства; что все формы современного искусства опустошаются купеческой спекуляцией; что мы живем без религии в то время, как все религиозные и философские системы разложены пред нами—на выбор". Индустрия? Торговля? Здесь

царит безумный дух спекуляции. Связь с общественным целым порвана. Какая масса нелепых или фиктивных предприятий пожирает драгоценную энергию нации. Наука? Но наши университеты все более американизируются; здесь полностью оправдалось слово Гофмана-Фаллерслебена:

Brot ist das einzig Universelle
Unserer Universitäten.

Где причина этой нравственной дезорганизации общества? „В недостатке нравственно-идеального воззрения на деловые призвания". Ничего не нужно упразднять; пусть остается во всей своей полноте унаследованная материальная культура,—но чтоб спасти ее от внутреннего разрушения, нужно влить в ее жилы животворящий сок социального идеализма. Нужно облагородить все призвания; развить чувство профессиональной чести; укрепить корпоративные связи; подвести под капиталистическую анархию основу из принципов нравственного консерватизма. В конце концов Шефлер мечтает о каком-то капиталистическом феодализме, где бы устойчивая цеховая мораль сочеталась с беспощадной конкуренцией. И в этом уродливом утопизме он видит единственный путь спасения немецкой нации.

Шефлер не вспоминает ни о Карлейле, который давно сказал, что уплата наличностью—еще недостаточная связь человека с человеком, ни о Рескине, который гневно назвал своих соотечественников money-making mob, чернью, делающей деньги. Рескин тоже хотел возродить общество посредством устойчивых нравственно-эстетических идей. Но он открыто признал их несовместимость с капиталистическим индивидуализмом, начисто „отверг" новейшую индустрию и потребовал возврата к цеховому ремеслу. Разумеется, это безумие! Но оно имеет, по крайней мере, преимущество красивой последовательности.

В той же книжке Франц Оппенгеймер характеризует ночную жизнь Берлина. Он сравнивает разврат французской аристократии в эпоху упадка старого режима с развратом современной буржуазии. Выводы не в пользу последней. Аристократ в разврате находил свое призвание; он вкладывал в это дело всю свою личность и достигал виртуозности. Он опускался на самое дно извращенности и доходил до преступлений, как маркиз де Сад, но [illegible] „артистом". Современный средний буржуа в

свой разврат вносит сухую деловитость. Его время ограничено, и поэтому он из своих случайных связей беспощадно изгоняет все „лишнее“. Он платит либо скаредно-мало, либо расходует огромные суммы на „самых дорогих“ женщин, когда таким путем надеется поднять свой кредит. В обоих случаях он, следовательно, расчетлив. Ни размаха, ни изящества, ни даже чрезмерной извращенности. Скупость, грязь и проза... Шефлер, вероятно, и сюда надеется внести свет и краски вместе с возрождением „делового идеализма“.

В Мюнхене, в издательстве Мюллера, выпустившего полное собрание сочинений Стриндберга, должна скоро появиться автобиография мрачного скандинавца („Entwicklungsgeschichte einer Seele. 1849—1871.“). Небольшой отрывок из этого произведения, напечатанный в одном немецком еженедельнике („Neue Revue“, № 4—5), производит незабываемое впечатление. Страдания маленькой впечатлительной детской души в родной семье. Автобиография ведется в третьем лице, с поразительной простотой. Все самое обыкновенное: атмосфера деловитой сухости в семье, маленькие несправедливости, тупой педантизм взрослых, немотивированные похвалы, произвольные наказания, все самое обыкновенное—и в то же время какая жестокая драма семьи! „На воспитание не хватало времени. Это падало на школу—после прислуг. Семья была собственно кухмистерской, прачечной, да и то нецелесообразной. Варили, закупали, гладили, чистили—ничего больше. Столько сил в движении—ради нескольких лиц. Трактирщик, который кормит сотни душ, вряд ли затрачивает больше сил“. Изредка Стриндберг прерывает свой эпический рассказ; он сжимает кулаки и проклинает: „о, святая семья, неприкосновенное, божественное учреждение... Ты, мнимый приют добродетелей, где невинные дети вынуждаются к своей первой лжи, где воля сгибается произволом, где чувство личности убивается стянутыми в кучу эгоизмами. Семья, ты—очаг всех социальных пороков, обеспечение всех падких на комфорт женщин, кузница, где куют цепи на отца семьи, ад для детей...“ Напечатанный отрывок позволяет думать, что стриндберговская „История одной души“, помимо ее автобиографического значения, будет иметь ценность убийственного обвинительного акта против той невежественной и недобросовестной дрессировки, кото-

рая называется воспитанием детей. Книгу следовало бы рекомендовать родителям и профессиональным педагогам, если б только можно было рассчитывать, что тупая раса родителей и педагогов способна чему-либо научиться.

Направления европейские журналы—в отличие от газет—в большинстве случаев не знают. Отличаются друг от друга степенью строгости в подборе литературного материала, в качестве бумаги и шрифта. Иногда издателю удается наложить печать своей индивидуальности на свое издание, как Максимилиану Гардену на „Zukunft". Но это не направление,—ибо какое же направление у Гардена? По этим журналам никто не вырабатывает себе „миросозерцания", как у нас в доброе, милое, старое невозвратное время (лет пять-шесть тому назад!). Журнал перелистывается в café, куда не приходят в поисках за миросозерцанием. Статьи должны быть интересны, не слишком глубоки, главное кратки и—напечатаны на хорошей бумаге, которую приятно ощущать между пальцев. „März"—идеальный журнал этого типа. Каутский как-то о нем в разговоре выразился, что это „Simplicissimus ins Ernst übersetzt" („Симплициссимус" на серьезном языке)—определение превосходное. Впрочем, оно напрашивается само собой, ибо „März" выходит у того же Лангена, что и „Simplicissimus", при нескольких общих сотрудниках. Рядом с ними—ученые профессора и вожди партий: на гонорар „März" не скупится. Цель журнала: быть занятным, давать необременительные сведения и возбуждать внимание не очень грубой сенсацией. Апрельская книжка прошлого года отпечатала „подлинный текст" писем Вильгельма II к одному английскому лорду—об этих неопубликованных письмах тогда много говорила пресса. „Подлинный текст" по телеграфу побежал во все концы мира. А на другой день открылось, что это лишь первоапрельская шутка... На днях турецкий принц Абдул-Меджид с негодованием опроверг статью „März'a", написанную как бы с его слов. Новая ли это „шутка" или старая фальсификация, в сущности все равно. Лишь бы было занятно. В последней книжке журнала „великая" французская модистка Jeanne Paquin дает по просьбе редакции эстетический анализ своего творчества, которое поглощает в год ни более ни менее, как 22 миллиона метров

шелковых ниток. Это—для „наших читательниц". А рядом политическая статья—к пятидесятилетию императора Вильгельма. Статья в высшей степени благонравная: пожелаем, чтобы император был не мистическим вождем, ведущим народ к неведомым целям, а конституционным представителем самодеятельной нации и пр. и пр. Дешевая либеральная пропись с легким налетом византийства. Увы, таков сорванец „Симплициссимус" в переводе на „серьезный" язык: беспредметный радикализм карикатуры естественно дополняется... сервилизмом политики.

Франк Ведекинд об'явил в прошлом году „Симплициссимусу" войну не на жизнь, а на смерть. В своей драме „Oaha" он изображает редакцию сатирического журнала „Till Eulenspiegel", причем под весьма прозрачными псевдонимами выводит издателя и сотрудников „Симплициссимуса", в том числе и самого себя. Тут и фон Тихачек (т.-е. фон Резничек), который считает, что нет на свете более благодарной области для охоты за остротами, как нижнее дамское белье. Тут и Dr. Kilian (т.-е. Indurg Toma), по мнению которого существо, служащее сатирическому журналу, не должно чувствовать ни любви, ни ненависти ни к чему на свете. Тут и издатель Штернер (т.-е. Ланген), грубый проходимец, который пускает в ход оскорбление величества, как блестящую рекламу. Честный Бутервек попадает в тюрьму (Ведекинд был действительно осужден несколько лет тому назад за оскорбление величества в „Симплициссимусе"), а Штернер тем временем загребает золото лопатой. Вся драма имеет характер грязного пасквиля и, чтоб не оставить никакого сомнения относительно чисто-личных мотивов своего произведения, Ведекинд, весьма отяжелевший с годами, ставит эпиграфом ядовитую фразу, которую как-то вложил ему в уста „Симплициссимус": „Этот проклятый жир губит весь мой сатанизм". Разумеется, „Симплициссимус" не остался в долгу и нарисовал писателя Ведельгринда, который клянется суду, что в душе он „тайный роялист" и оскорблял величество только по требованию издателя.

Весь этот отвратительный эпизод, стоящий в сущности вне литературы (драма „Oaha" из рук вон плоха!), поучителен постольку, поскольку приподнимает завесу над священным мирком блазиро-

ванных эстетов, политических сверх-скептиков и артистических индивидуалистов... Все на земле поражено проказой филистерства: все партии, все учения, все надежды. Только в редакции „Симплициссимуса“ сидят беспощадные отрицатели: они занимаются оскорблением величества—за гонорар—и публично признаются в этом, чтоб скомпрометировать... издателя.

Поскребите высокомерного индивидуалиста: откроете наемного циника.

II.

В 72-м году, когда на полях Седана еще не обсохла франко-прусская кровь, а в Париже еще не закончили своей работы судебные митральезы Тьера, Глеб Успенский посетил Берлин. Вот что он тут застал. „Палаши, шпоры, каски, усы, два пальца у козырька, под которым в тугом воротнике сидит самодовольная физиономия победителя, попадаются на каждом шагу, поминутно; тут отдают честь, здесь сменяют караул, там что-то выделывают ружьем, словно в помешательстве, а потом с гордым видом идут куда-то... В окно магазина—победитель в разных видах: пропарывает живот французу и потом, возвратившись на родину, обнимает свое семейство; бакенбарды у героев расчесаны совсем не в ту сторону, куда бы им следовало... Но существеннейшая вещь—это полное убеждение в своем деле, в том, что бычачьи рога вместо усов есть красота, почище красоты прекрасной Елены“. („Больная совесть“). Этот период длился почти сорок лет. Только что оборудованная Бисмарком Германия жила на проценты с капитала своих побед над Австрией и Францией. Германия подвергалась пруссификации, Европа жила под страхом германизации. Бисмарк громыхал тяжелой шпагой и укрощал оппозиционный либерализм. Вильгельм II восстановлял средневековую мистику монархизма. Немецкий капитал завоевывал миры.

Но пробил час расплаты. Подведение итогов стало неизбежно после русско-японской войны. Разгром России на полях Манчжурии эхом отдался в Берлине. Огромное звено—старый русский строй—оказалось сразу выключено из машины европейского равновесия. Традиционные международные отношения пали, и вместе с ними—традиционная гегемония Германии. Начался переучет сил.

И оказалось, что Германия изолирована извне и дезорганизована внутри. Цельного государственного аппарата нет. Парламент бессилен. Страною правит абсолютизм, ограниченный борьбою камарилий. Открылось дело Эйленбурга, затем „императорский кризис". Буржуазные партии ахнули при виде язв официального отечества, которое они сами создали. Начался период национального похмелья.

Не стану здесь выяснять исторические условия краха сорокалетней германской диктатуры. Читатель очень хорошо сделает, если ознакомится со статьей Парвуса в январьской книжке „Современного Мира" („В тупике имперской конституции"). С меня сейчас достаточно самого факта, что незыблемая вера в бычачьи усы по всей линии сменилась патриотической тревогой. Нельзя развернуть германской газеты, журнала, политического памфлета, чтобы не наткнуться на отчетливые признаки национального Katzenjammer'a. Не знаешь, чему при этом больше дивиться: растерянности или беспомощности. Публицистика полна критики и самокритики; выстукивают немецкую культуру со всех сторон, всюду обнаруживают недочеты и прорехи, но сейчас же пятятся назад, как только дело доходит до действительных политических выводов. О серьезной демократической расчистке в „национальном" лагере не смеют и заикаться, ибо такая расчистка требует открытого столкновения с камарильей, столкновение предполагает мобилизацию масс, а мобилизация масс...—нет, нужно попытаться решить вопрос мерами нравственного самоисцеления. Мы уже докладывали на этих столбцах один из таких спасительных проектов, состоящий в возрождении торгового и вообще делового „идеализма". Из каких химических элементов приготовляется деловой идеализм, автор не догадался сообщить. И таких проектов немало.

Не так давно заседал в Берлине с'езд криминалистов, т.-е. людей, которые—по общему правилу—отнюдь не заражены страстью к обобщениям. Этот почтенный с'езд остановил свое внимание на чрезмерной преступности немецкого гражданина перед лицом немецкой полиции. Оказывается, что в Штутгарте, напр., полиция наложила за последний год 40.000 штрафов, в Кельне—53.000. Во всей стране число штрафов никак не менее 10 мил. за год. Это значит, что каждый немецкий гражданин, не исключая и того, что сосет грудь кормилицы, должен каждые 5—6 лет „про-

штрафиться". А если выключить младенцев, немощных, престарелых, а равно и тех высокопривилегированных, что стоят вне полицейской досягаемости, то окажется, что среднему немцу по крайней мере раз в год приходится платиться за свои „порочные наклонности". Он сплошь да рядом нарушает полицейские предписания—об уличном благочинии, о предельном часе для музыки и пения, о прописке и выписке прислуги, уж не говоря о торговом, трактирном, строительном и всяких иных уставах. Велосипедист, проезжающий через десять деревень, может—в случае удачи—заплатить десять штрафов, и все по разным причинам. Извозчик, у которого имеется легитимация, несет кару, если при нем не оказывается легитимации его лошади. Если извозчик засыпает, он платит штраф. Если покинет козлы, даже в случае необходимости, его настигает карающая рука. Разносная торговля, езда в трамвае, гулянье в парке, рождение, женитьба и смерть—все это открывает неиссякаемые возможности штрафов.

Немецкая ли натура столь порочна, или же немецкая полиция возлагает на граждан бремена неудобоносимые?—этот вопрос поставили перед собой криминалисты и проявили склонность решить его не в пользу полиции

Полиция полицией,—говорит по этому поводу журнал „Kunstwart" (Erstes Februarheft, 1909),—но ведь не всякий же народ дозволит обвести каждый свой шаг колючей изгородью полицейских предписаний. У англичан, напр., таких предписаний весьма мало, и, однако, никаких неудобств от этого не происходит. Значит, есть какой-то порок в нашей национальной натуре, жалуется журнал, и приводит английский сатирический рассказ о немце, который чуть не задохся в свободном воздухе Великобритании. Уже в Dover'е начались страдания почтенного Майера: доступ на вокзал совершенно свободен; чиновников почти не видно; багаж не ревизуется; на стенах не видно предписаний, указаний и раз'яснений; купив билет, можешь ехать любым поездом: нет ни доплат, ни приплат, ни плацкарт. Господин Майер начинает волноваться. Что за страна: не знаешь, что можно, чего нельзя!.. В Лондоне наш путешественник садится на свой любимый велосипед —Какие у вас на этот счет правила?—Одно единственное—глядите в оба, чтобы вам не свернули шеи.—Г. Майер в парке; аллеи, газоны огорожены, все честь-честью. Но что это? Англичане бесцере-

монно переступают через изгородь и валяются на зелени. В священном ужасе континентальный гражданин обращается к полисмену. Изгородь? У нас в парках изгороди только для скота.—Но всему, наконец, есть пределы! Когда г. Майер видит, как полисмены охраняют собрание под открытым небом и не причиняют никаких неудобств оратору, который не оставил живого места на короле Великобритании и императоре Индии, тогда терпение туриста истощается окончательно, он укладывает свои пожитки и с негодованием покидает варварскую страну, где полицейские предписания существуют только для скота.

Как хотите, англичане правы,—говорит консервативный журналист,—дух подчинения и чинопочитания, das Subalterne, сидит у нас в крови. Государство только дрессирует и штрафует обывателей. „Что же касается воспитания граждан, то это предоставляется партиям, а из партий в первую голову—социал-демократии. А потом мы же с насмешкой и досадой говорим о социал-демократической дисциплине". Мы слишком долго и безмятежно, заключает автор, пили напиток национального величия (Grande-Nation-Champanier) и пренебрегали выработкой нашего национального характера...

На эту тему в современной немецкой буржуазной журналистике можно прочитать много интересного и остроумного. Но выводы ее всегда поражают своим фатальным бесплодием. И можно сказать с уверенностью, что, несмотря на поразительную политическую встряску последнего года, в Германии все останется попрежнему, и г. Майер будет попрежнему же целовать свою жену не иначе, как по полицейскому ордеру.

III.

В американском журнале „North American Review" была в мае 1906 года помещена статья—„значительнейшего из живых философов Соединенных Штатов", по рекомендации журнала—на тему о том, что капиталисты должны указать нам средство, каким можно ограничить накопление имуществ, растущее противоречие между классами и опасность больших богатств: „иначе американский рабочий класс поднимется под руководством социалистов и, просто напросто, выметет вон предпринимателей". Автор этой

статьи, повидимому,—Andrew Carnegie, король стали. В последних двух тетрадях немецкого еженедельника „Neue Revue“ Карнеги снова возвращается к проблеме, которой он посвятил свою книгу „Евангелие богатства“. Нельзя сказать, чтоб „значительнейший из живых философов Соединенных Штатов“ поражал глубиной или новизной своих мыслей. Как большинство американских философов, Карнеги—человек „об одной идее“. И притом не очень большой. Как Генри Джордж видел спасение в едином налоге на землю, так Карнеги решает „проблему богатства“ при помощи прогрессивного налога на наследства. Потрясать основы сущего американскому реформисту не приходит в голову. „Если б я пришел к выводу,—пишет он,—что налог на наследства благоприятствует социализму или коммунизму, или каким бы то ни было образом стесняет индивидуальную инициативу, тогда уж, конечно, я был бы последним, кто взял бы на себя защиту такой меры: ибо ни в чем не убежден я более, как в том, что только в индивидуализме лежит тайна прогресса“. И на дальнейших страницах немецкого журнала почтенный янки не оставляет камня на камне в учении Маркса—и все это при помощи самодельных притч, из которых каждая начинается словами: „У некоего фермера было пять сыновей“...

Как бы удачно, однако, Карнеги ни сражался в теории с марксовой теорией ценности, он с несравненно большим успехом реализует на практике марксову теорию концентрации капиталов. На эту сторону дела бросает яркий свет вышедшая недавно в Штутгарте книга Э. ф. Гессе-Вартег: „Америка, как мировая индустриальная держава наших дней“. В этом произведении имеются „живые цифры“, несравненно более выразительные, чем библейского типа повествования о доблестных фермерах.

Над хозяйственной жизнью Соединенных Штатов господствуют 440 трестов, в которых сосредоточено 8.600 фирм и акционерных обществ. Каждый из шести больших железнодорожных трестов владеет капиталом в 4 миллиарда марок, а моргановский трест—в 5 миллиардов. Три четверти всей железнодорожной сети— а это составит больше, чем железнодорожная сеть всей Европы—находятся в руках семи лиц. Стальной трест, главным акционером которого является Андрей Карнеги, принес в 1906 году чистого дохода—533 миллиона, а валового—$2^1/_2$ миллиарда марок!

В 1600 предприятиях этого стального Левиафана занято 170.000 рабочих. В кассах всегда лежит „на текущие расходы“ 200 миллионов марок чистоганом. На свой пай в миллиард марок Карнеги получает ежегодно 80 миллионов марок чистого дохода. Как видите, этот „значительнейший из философов“ Северной Америки весьма мало похож на Диогена. В ожидании прогрессивного налога на наследства Карнеги восстановляет социальное равновесие посредством щедрых пожертвований: 1400 библиотекам он роздал 42 миллиона долларов, 51 учебному заведению—8 миллионов долларов, институту Карнеги—10 мил., шотландским университетам—10 мил., храму мира в Гааге—$1^1/_2$ мил., технической школе в Питсбурге—10 миллионов и т. д., и т. д. В общем—$120^1/_2$ мил. долларов, т.-е. чуть не 250 мил. рублей. И при этом он все еще не затронул своего основного капитала!

Еще могущественней, чем Карнеги, старый Рокфеллер, этот позвоночный столб керосинового треста. Против Рокфеллера, Моргана и Гарримэна Рузвельт пытался было об'явить крестовый поход, как против „в высшей степени нежелательных граждан“. Но осекся после первых же шагов. Гарримэн похлопал рукой по своей записной книжке и сказал: „Здесь у меня записаны коскакие расходы на твое избрание, Тэдди“. Рузвельт мгновенно присмирел и после первого взрыва денежного кризиса осенью 1907 г. почтительно благодарил „в высшей степени нежелательных“ миллиардеров за „умелое предотвращение“ грозившей опасности, которая, впрочем, оказалось нимало не предотвращенной и разразилась опустошительным торгово-промышленным кризисом, не прекратившимся до сего дня.

„Борьба“ Рузвельта против трестов, как и агитация Карнеги в пользу прогрессивного налога на наследства, имеют один и тот же источник: панику пред лавинообразной концентрацией капитала. Ф. Гессе характеризует эту концентрацию в цифрах. Все богатство Соединенных Штатов оценивается в 115 миллиардов долларов, причем 840 тысяч лиц имеют в своих руках 103 миллиарда, а 83 миллиона лиц располагают только остальными 12 миллиардами долларов. Это значит: 1 процент населения владеет 90 проц. национального достояния, 83 миллиона лиц имеют ежегодно дохода по 140 долларов на голову, $2^3/_4$ миллиона семейств имеют от 5 до 120 тысяч марок дохода. Несколько сот

человек владеют сотнями миллионов каждый, несколько дюжин имеют по полмиллиарда, собственность трех лиц измеряется миллиардами.

Утешали себя тем, что эти чудовищные тресты внесут, по крайней мере, планомерность в производство и устранят бедствия перепроизводства. Но эти надежды потерпели крах в 1907 г.—вместе с десятками банков, фабрик и заводов. Вот уж второй год, как число безработных исчисляется в Соединенных Штатах тремя миллионами. Сюда, в Европу, американские пароходы выбрасывают десятки тысяч обратных эмигрантов.

Вместе с квартирой в Белом Доме Рузвельт оставил Тафту в наследство обязательство бороться против трестов, т.-е., в сущности, против неотвратимого процесса концентрации капиталов. Тафт храбро принял обязательство. Но европейская биржа, вслед за американской, весело посмеивается себе в бороду. Если атлет Рузвельт, охотник на тигров, не мог нанести ни одного удара золотому дракону, то где уж этому толстяку Тафту, который весит $2^1/_2$ центнера!.. Ему не останется ничего другого, как плыть по течению.

— Но куда оно принесет нас, это течение?—предостерегающе спрашивает Карнеги—и рассказывает свои притчи о трудолюбивых фермерах...

Перенесите мысленно Джона Дэвисона Рокфеллера из Ричфорда—куда бы вы думали?—в Ясную Поляну. Введите его в кабинет графа Толстого, усадите их друг против друга и предложите им „обменяться мыслями". В летах между ними разница не очень велика: Толстому недавно минуло 80, Рокфеллеру в июне исполнится 70. Но можно ли представить себе более резкие противоположности, чем судьбы этих двух лиц: аристократа, облекшегося в мужицкий армяк, и плебея, вознесшегося на трон мировой биржи? В том возрасте, когда Толстой, студент казанского университета, с молодой жадностью пробовал жизнь на вкус и на ощупь, Рокфеллер уже зубами и когтями отстаивал свое место в водовороте конкуренции. В 19 лет, когда Толстой, с запасом без труда приобретенных университетских знаний, беззаботно валялся на мягкой траве родового поместья, Рокфеллер был уже руководителем им же созданного предприятия. Те годы, когда Толстой но-

сил на плечах мундир артиллерийского офицера, Рокфеллер провел за конторской книгой. И, наконец, в зрелом возрасте, когда великий русский писатель, утомившись пустотой и бесцельностью жизни, пришел к мысли о самоубийстве, Рокфеллер, после краха, уже вторично созидал свое состояние. Оба они пришли к мировой известности, но какими разными путями!

Идея—свести Льва Николаевича с Джоном Дэвисоном—принадлежит Максимилиану Гардену. Он заставляет обоих старцев, ясно-полянского и ричфордского, вступит в диспут—в статье, которая так и называется: „Disputation" („Zukunft", № 23).

...Вы осуждаете все,—говорит Рокфеллер, выслушав проповедь Толстого,—церковь, государство, богатство, культуру, все, что мы любим, созидаем, ценим. Вы проповедуете армяк, целомудрие и соху. Но глядите: Савонаролу, который хотел надеть на мир власяницу аскетизма, современники сожгли, а вас боготворит население обоих полушарий. Разве не завидна ваша участь?

...Против вас сидит миллиардер. Он вызывает из-под земли источники могущества и богатства, проводит дороги, соединяет людей, созидает города, вводит порядок и дисциплину труда, устраивает школы и университеты,—и что же?—его ежечасно пригвождают к столбу ненависти и позора. Каждый демагог, зовут ли его Рузвельт или Брайан, поносит его имя и оплевывает его честь. Я знаю, вы скажете: они правы. Но почему? Потому что я сбиваю с ног слабых и сметаю бессильных? Но скажите: как иначе смог бы я подвигаться вперед? В конце концов мир создан не мною, и я не беру на себя, как вы, ответственности за планы господа бога: у меня своих дел достаточно.

...Вы обличаете безумие войны. Это занятие очень гуманно, оно покоряет женственные сердца, оно приносит славу. Более того: за это теперь выдают премии—золотом... Золотом, которое я извлекаю из недр земных.

— Вы хотите меня переубедить?—спрашивает Толстой.

— Нет. Для этого мы оба слишком стары. Хочу лишь видеть и слышать того, кто отвергает всю человеческую историю, все завоевания и победы наши, кровь и пот всех прошлых поколений. Вы отбираете все, во что влюбляются чувства наши, и заповедуете нам грязь и бедность, как высший закон. И ничего нового, и никакого будущего. Ибо такова воля божия—навсегда. Не так ли?

— Да, навсегда. Ибо Бог дал законы свои не так, как вы даете ваши векселя: на три или на шесть месяцев. Он дал их на все времена. Суров и свободен был он в законодательстве своем и не взирал ни на человекоубийц, ни на работорговцев.

— Меня вы этим не смутите. Я скажу вам: пусть чорт, в которого вы, надо полагать, верите, радуется домотканной рубахе и ржаной краюхе. Человек хочет лучшего, большего... Не в этом ли истинная воля бога? Тварь, созданная им в шестой день, должна итти вперед. Она упирается? Тогда погоним ее кнутом властолюбия, шпорами потребностей. Она должна идти вперед. А ваш религиозно-лепечущий рационализм, этот бастард, проклинающий Разум, отца своего,—он не остановит нас. Человечество, которое поклоняется вам, переступит через вас, как и через многих других пророков...

Этот диспут, занимающий больше десятка страниц—выше я дал только его схему—кончается, как видите, не победой Толстого. Да и могло ли быть иначе в диалоге, где суфлером выступает Максимилиан Гарден, этот маленький Рокфеллер немецкой капиталистической журналистики? Ему ли, талантливому и не перед чем не останавливающемуся полемисту, который локтями проложил себе дорогу, не преклоняться пред законами свободной конкуренции? Она божественна уж тем, что обеспечила за его еженедельником 35.000 подписчиков и 312 тысяч марок годового чистого дохода... Гардену ли, который всегда был лакеем силы—сперва при Бисмарке, теперь при Бюлове—ему ли, в самом деле, сочувствовать проповеди смирения и непротивления?

Все это так. И тем не менее приходится признать: речам Рокфеллера Гарден сумел придать внутреннюю убедительность. В диспуте двух антиподов, географических и моральных, симпатии вашего нравственного чувства на стороне Толстого. Но симпатии вашего разума... их нужно крепко сдерживать, чтоб они не оказались на стороне Рокфеллера. Американский миллиардер или, вернее, его немецкий апологет, безошибочно определяет ахиллесову пяту Толстого: его рационализм. Кто все осуждает, тот все оправдывает. Ибо оправдание имеет смысл лишь рядом с осуждением. „Вы все отбрасываете: но на миру и смерть красна!“ — может Рокфеллер сказать Толстому. И на основе толстовского отри-

цания всей истории американский керосиновый суверен выступает, как представитель мировой культуры.

Победить Рокфеллера можно, только став на его почву. Нужно отделить его от культуры. Культуру принять, а старого Джона Дэвисона отвергнуть. Нужно показать ему, что он—не живой носитель прогресса, а ядро на ногах истории...

30 янв.—3 марта 1909 года.

Венская Secession 1909 г.

В этих залах, где не так давно русские художники выставляли картины, в которых было очень мало русского, теперь австрийцы делают годовой смотр своей живописи и своей скульптуре, в которых очень мало австрийского. Не то, чтобы мы требовали от искусства выявления „национального лица" в художественном стиле. Пожалуй, такого „стилистического" национализма на русской выставке было немало (Билибин, Рерих...); есть он и на очередной выставке Secession. Но в этом случае национальный стиль дает просто готовые, в прошлом сложившиеся формы обихода, мотивы для орнамента, сочетания красок. Пользование всякого рода „архаизмами" составляет даже непременнейшую черту модернизма. Однако же обращение к архаизмам, даже если оно не чисто внешнее, производит впечатление временных экскурсий в прошлое, где художник что-то позабыл или что-то незамеченное надеется найти. Это не на большой дороге искусства. Одним художественные наивности исторического детства нужны, как свежие средства выражения своей психологической изношенности. Другие—вместе с обрывками национального стиля пытаются реставрировать ту жизнь, которая когда-то этот стиль отложила; уходят в историческое прошлое или еще глубже, в царство сказки или мифа. Но далекое прошлое неизменно господствует над недавним прошлым; а сегодняшнего совершенно нет. Если художник хочет приобщиться жизни целого, он уходит в глубь веков. А среди той живой истории, которая делается на его глазах, он чувствует себя более одиноким, чем в первобытных лесах мифологии. Это общее впечатление, которое вы впервые восприняли, конечно, не на венской Secession; но здесь вы снова утвердились в нем.

Самое значительное место на выставке занимает Альбин Эггер-Линц (Egger-Linz). Запомните это имя, раньше или позже вам все равно придется это сделать. Тиролец из села под Линцем, сын церковного живописца, Эггер с 1895 г. целиком ушел в героическое прошлое Тироля. В этом году он выставил, только что законченную, большую массовую картину, вызванную столетней годовщиной восстания тирольцев против Баварии. Ближе к левому краю полотна, но фактически в центре картины, стоит Гаспингер, монах-капуцин. Еще студентом он сражался против французов; как член тайного союза тирольских патриотов, шел в первых рядах героического восстания 1809 г. Лоб закрыт капюшоном; в левой руке крест, поднятый вверх; правая сжимает шашку. За ним тирольские повстанцы с ружьями, топорами, мотыками. Лица и тела напряжены, все охвачены одним порывом. Страшная человеческая волна!.. Что вас сразу покоряет в картине, это ее внутреннее единодушие. Большие полотна обыкновенно дробят внимание, заставляя переводить глаза с места на место и подавляя деталями. У Эггера нет ничего лишнего. Он ни минуты не задерживается на подробностях. Краски без нюансов, тени от фигур лишь схематически намечены. Все полотно—лица, руки, голые колени, платье, земля под ногами—выдержано в каких-то кирпичных тонах. Рисунок уверенный, жесткий, почти грубый. А в результате—полное преодоление препятствий и противоречий большого полотна: оно собрано, сосредоточено, и фигура героического монаха легко становится в центре вашего внимания, как драматический и художественный узел всей картины.

В тех же суровых тонах написана другая работа Эггер-Линца: „Оба сеятеля". Один—„добрый" сеятель, христианин, тот же тирольский мужик, только не в стихийном натиске восстания, а на мирной пашне, трудолюбивый, упрямый, землелюбивый. А за ним, шаг в шаг, сеятель зла, голый медно-красный дьявол, бросающий плевелы туда, где уже посеяна пшеница. Великолепен этот дьявол, со свободным размахом своей руки! Дьявольской рожи его вы не видите, но по спине безошибочно угадываете в нем великую силу. Глядя на его медную кожу, атлетические плечи, на его могучую шею, неутомимую и зловеще-умную,—невольно говорите себе: весьма силен враг рода человеческого, и трудно поверить, чтобы г. Мережковский совладал с ним один на один!..

В том же зале, где сосредоточены шесть полотен Эггер-Линца (остальные четыре менее значительны), висят три картины выдающегося краковского художника Властимила Гофмана. Из них самая интересная—„Мадонна“. Совсем крестьянская мадонна, полька, в польском крестьянском наряде. На голове и плечах у нее большой пестрый платок, под ним другой, меньший, захватывающий щеки и стянутый под самым подбородком. Из этого обрамления ровно светится ее тихое прекрасное простое крестьянское лицо. На руках у нее мальчик, нежный и слабенький, точно после тяжкой болезни, белоголовый мальчик с птичкой. Это Христос. Из-под красных воспаленных век фанатическими глазами впился в него мальчик-Предтеча. Наконец, из правого угла картины смотрит на Христа городской мальчик, в пальто, с мягкой шляпой в руках—может быть, сын художника... Этот хрупкий обреченный маленький Иисус, этот бледнолицый Иоанн и эта кроткая, почти безразличная Мария надолго врезываются в память.

За вычетом трех описанных картин, не найдем на выставке ничего значительного. Фантаст Рудольф Иеттмар дал двух центавров, похитивших женщину. Хорош старый центавр, седой головой припавший к телу похищенной, и хороша женщина: на лице ее ужас, и в то же время она почти с доверием прижимается к могучему старцу, как бы ища у него защиты против него самого... Есть несколько интересных ландшафтов, богатых техникой и с настроением, как научил писать покойный Лейстиков. Хороша „Прогулка“ Рудольфа Нисселя, превосходен весь облитый солнцем „Парк“ Фридриха Кёнига, хорош тирольский пейзаж Антона Новака. Но такие полотна встречаешь на каждой выставке и забываешь их, ибо одно вытесняет другое. Есть несколько счастливых портретов—таких, что, не зная оригинала, невольно восклицаешь: „как, должно быть, похож!“ Адольф Левье (Levier) прислал из Парижа портрет господина N. Это уже почти тип, а не портрет. В садовом кресле сидит трудно определимых лет господин, с холодными умными глазами, чувственными скулами и жестоким ртом. За этими тонкими губами у него должны быть хищные зубы, челюсти культурного волка, которыми он многое успел уже откусить и разжевать на своем веку. Он, разумеется, эстет, но без всякого энтузиазма, ни во что не верит, поклоняется только самому себе,—подлинный тип интернационального нигилиста, и у

нас вытесняющий нашего старого „нигилиста“, который на самом деле был не нигилистом, а романтиком, во многое верившим, многому поклонявшимся. Предтечей этого хорошо вымытого зверя был у нас Вельчанинов, который—помните?—рассуждал: „Как бы там ни трещало у них общественное здание, во что бы там ни перерождались люди и мысли, у меня все-таки будет вот хоть этот тонкий и вкусный обед, за который я теперь сажусь, а, стало быть, я ко всему приготовлен“.

В отделе скульптуры первое место принадлежит огромному всаднику Иосифа Мюльнера (Müllner). Прекрасен этот застывший дикий конь, с отпрянувшими назад ушами и чуткой мордой. И прекрасен нагой всадник, юноша, становящийся мужем. Он приложил руку козырьком ко лбу и страстно всматривается вдаль. Дальше нет проторенных дорог, нужно выбирать самому. Недвижен конь, на котором нет узды, и недвижен всадник; но в недвижности камня вы видите страсть и бурю—счастливого пути, прекрасный всадник!

Антон Ганак (Hanak) дал несколько больших работ из унтерсбергского мрамора, что добывается в Тироле. Мы остановились дольше лишь перед его „Матерью“. Она сложила защитно руки над животом, в котором чует новую жизнь. Голова ее слепа и глуха ко всему, что извне. Она не чувствует чужих взоров, что скользят по ее наготе. Какое-то благоговейное внимание к собственным недрам гипнотизирует и вместе одухотворяет ее.

Еще достойна упоминания „Турандот“ венского скульптора Альфреда Гофмана. Это та принцесса, что загадывала женихам загадки, а неразгадавших предавала казни. Загадочный лоб и загадочные глаза, чувственные губы и чувственный подбородок, сочетание Сфинкса и Мессалины — это удалось художнику. Вот, пожалуй, и все.

Если теперь от отдельных произведений снова перейти к собирательной физиономии выставки, то придется, прежде всего, повторить то, что сказано в начале этого письма: живопись стоит в стороне от всего того, что составляет душу современной эпохи. Это, конечно, верно относительно искусства вообще; но на живописи сказывается с потрясающей убедительностью. Художник уходит в лес, в горы, в далекое прошлое, в пещеры мифа,—он ищет там связей с жизнью, которых не находит здесь, вокруг

себя. В своей изолированности он сперва величал свою творческую свободу, но скоро эта богатая техникой, но внутренно опустошенная „свобода“ стала для него горше всякой тирании. И вот на наших глазах живопись все больше и больше отрекается от своей самостоятельности и ищет подчинения. Она становится исключительно внимательной к декоративным мотивам, она стремится к слиянию с архитектурой. Чисто декоративных произведений на Secession очень много. Вот пять картонов Фердинанда Андри, для стенной живописи, вот большой декоративный овал Карла Шмоля, вот „Раб“ Энгельгарта, написанный прямо на глиняном четыреугольнике. Но еще выразительнее и глубже та же тенденция сказывается в замечательных работах Эггер-Линца. Его „Гаспингер“, его „Сеятели“ — это несомненная и в высшей степени совершенная стенная живопись. Движения воздуха, перспективных углублений, игры света — этого вы у него тщетно стали бы искать. Он не боится поставить свои фигуры в одной плоскости и отнять у них воздух и тень. И тем не менее его коренастые, крепкие, уверенные в себе фигуры живут своей неотразимой жизнью

Художники все чаще бросают кисть для резца или ставят ее на службу архитектурным планам. Под своими крыльями архитектура хочет приютить и согреть для новой жизни живопись и скульптуру. Может быть, мы теперь наблюдаем лишь первые шаги в сторону нового синтетического искусства.

30 апреля 1909 года.

Две венские выставки 1911 г.

Одна — в старом „Доме художников“ (Künstlerhaus), другая — в довольно нелепом, вычурно-упрощенном, каменном кубе, с небольшой зеленой феской наверху, в доме Secession. Упрощенно-вычурными иероглифами слово Secession, некогда символ мятежа, значится на серой, тоже надуманно-простой, обложке каталога, тогда как каталог выставки „Дома художников“ уже на обложке своей несет на себе бремя традиции, в виде трех почтенных, но весьма надоевших муз — живописи, скульптуры и архитектуры.

Союз художников празднует в этом году пятидесятилетие своего существования, и самая выставка называется юбилейной. Полвека — это немалый период для художества. Но и „Сецессион“

уже подбирается к средине второго десятилетия своего новаторства. В 1897 г. девятнадцать молодых художников подняли восстание против старой корпорации, которая в искусстве усердно тянула лямку академической рутины, а в делах хозяйственных еще усерднее культивировала искательство, византийщину и кумовство. В 1898 году на Karlsplatz, недалеко от старого Дома художников, уже стоял каменный куб с кружевной феской из золоченой жести...

„Сецессионизм“ был не локальным венским явлением — за Веной тут не было даже инициативы, — а общеевропейским. Революция в живописи только отражала революцию в быте. Выросли гиганты-города и обескровили деревню, всосав в себя все даровитое, энергичное и смелое. Неугомонным вихрем стала жизнь. Устойчивое, неизменное, прочное бесследно растворилось. Движение восторжествовало над „материей“, которая перелилась в действенную энергию. Вечно преобразующаяся форма заслонила содержание, а в суб'ективном потоке впечатлений утонула и форма. Сложился новый человеческий тип и нашел свое новое выражение в искусстве импрессионизма.

О новом искусстве и о „новой душе“ говорил у нас недавно в Вене берлинский профессор Георг Зиммель, в своей блестящей лекции о Родене. „Новая душа“ вся в движении, и это движение — без центрального устремления, без догмата. Разная не только в два ближайших момента, но и в один и тот же момент, она никогда не равна себе. Она всегда разная. И душа эпохи ренессанса была в движении. Но то было движение плавное и размеренное, между двумя предельными моментами покоя. Люди ренессанса колебались меж верой и неверием, меж христианством и „язычеством“, меж добродетелью и пороком, меж да и нет. Таких пределов не знает современная душа. Она все совмещает и все растворяет в себе. Каждое ее состояние — только этап на пути из неизвестного в неизвестное. Она соединяет в себе все противоречия, ее да только оттеняет ее нет, она верит и не верит в одно и то же время, она любит цели без путей и пути без целей. И вот это вечно-противоречивое, тревожное, движущееся Роден сумел выразить в самом упорном и косном материале — в камне.

Когда я слушал нервную речь берлинского философа „новой души“, в моем сознании невольно всплыла фигура покойного

Павла Зингера [1]), такая тяжелая, такая внушительная, такая надежная фигура. О, этот не знал путей без цели и целей без пути! Его цель была для него раз навсегда дана в программе его партии, его путь был ясен и прям. Растворяя себя в партии, он оставался всегда самим собою—неповторяющейся личностью, несгибаемой индивидуальностью. Обладал ли Зингер „новой душой"? Или Бебель, столь похожий на туго натянутый лук, на напряженную пружину действия — во имя одной и той же цели в течение полустолетия? Или это не современная душа?

А — с другой стороны — американец Карнеги, или берлинец Ашингер, который сидит в центре чудовищной телеграфно-телефонно-биржевой паутины, и, дергая то за одну проволоку, то за другую, руководит оборотом миллионов, превращающихся в миллиарды. Этим новым душам тоже, надо полагать, совсем несроден нравственно-эстетический платонизм с его путями без цели и целями без пути.

Зиммелевская характеристика оставляет за бортом и Бебеля, и Ашингера, полярные явления современной культуры, и сводится к групповой самохарактеристике. „Новая душа" Зиммеля есть, на самом деле, душа интеллигенции больших городов, импрессионизм есть ее искусство, эстетически-замаскированное безразличие — ее социальная мораль, Ницше — ее пророк, „Симплициссимус"—ее сатира, Зиммель — ее философский фельетонист, как Зомбарт — фельетонист экономический.

В первый период своего самоопределения новая интеллигенция, тогда шумно порывавшая с традицией во всех областях философии, морали и искусства, искала опоры в социальности. Но уже очень скоро она преодолела в себе социальные тенденции утонченным индивидуализмом. „Я все понимаю,—мог бы о себе сказать носитель „новой души",—но самое это понимание я ценю в себе гораздо больше, чем те практические выводы, к которым оно меня обязывает. Человеческая история для меня интересна, поскольку она разрешается в полушариях моего мозга; та история, которая сегодня делается на улицах, слишком массовидна, и потому чужда

---

[1]) П. Зингер — член Ц.К. германской с.-д. партии, современник Бебеля и Либкнехта-отца. Один из популярнейших вождей берлинских рабочих. Стойкий „ортодокс" в эпоху ревизионизма.

мне. Не подумайте, что я люблю душевный покой, или тоскую по старой законченности форм (временами разве, урывками!); наоборот, вечное движение и тревога духа—моя стихия; но, помимо всего прочего, я очень ценю... покой тела".

Порвав свою недолговременную и поверхностную связь с социальностью, новое искусство утвердилось на путях без целей. Оно очень быстро оставило позади свой период дерзаний, довело свою технику до поразительной в разнообразии приемов высоты и исчерпало себя. Золото на куполе „Сецессион" облупилось, жесть слегка заржавела, и, переходя с выставки „мятежников" на выставку рутинеров, вы уже с трудом различаете, что, собственно, разделяет в настоящее время эти два лагеря.

Что прежде всего бросается в глаза на обеих выставках,—это подавляющее господство пейзажа и портрета, т.-е. самых индивидуалистических родов искусства. В портрете, как и в пейзаже, находит свое выражение уединенная душа. И нужно признать, что нынешние художники научились сообщать своим портретам тот последний штрих интимности, какого нехватает работам даже и самых больших старых мастеров. Особенно хороши женские портреты, которые старым художникам удавались меньше мужских. Внешняя активность, связанная с социальной ролью мужчины (воин, священник, судья, бургомистр...), бросала свой отблеск на портрет и придавала лицу значительность. У женщины этого не было, оттого так плоски старые женские портреты. А нынешние художники, интимисты, „подпольные" люди, по слову Достоевского, научились выявлять не внешнюю активность воина или бургомистра,—наоборот, это они разучились делать,—а внутреннюю концентрацию лица, сосредоточение его на собственных душевных переживаниях, на переливах чувств. Лицо почти растворяется в настроении, так что зрителю нужно сделать творческое усилие, чтобы снова собрать лицо воедино,—и это творчество наслаждающегося само становится источником наслаждения. Прекрасна эта „Женщина с маками" Альфреда Ролля из Парижа,—и не тонкими губами и ноздрями своего худощавого лица, не нежным изгибом подбородка и шеи прекрасна, а теми незримыми токами меланхолической жизнерадостности, которые не только одухотворяют лицо, но и заставляют его на ваших глазах менять свое настроение. Еще дальше в том же направлении—и перед вами женщина

с цветами Шмолля Эйзенверта—на ступенях каменной лестницы. Сквозь дымку задумчивости еле-еле проступают черты лица. Грусть задумчивости окутывает всю фигуру, и чувствуется даже в изгибе руки, даже на складках платья, даже на ступенях лестницы. И в тех же интимных тонах написаны две другие картины Эйзенверта: тоненькая девушка на веранде, в предрассветных сумерках—вся в ожидании, почти испуганном; окутанная зелеными полутенями женщина, в застывшей тревоге („В ожидании весны" и „В беседке"). Оба: и Ролль, и Эйзенверт—в „Сецессион".

То обстоятельство, что новые мастера портрета умеют сквозь кору величавости, воинственности, учености или „благородства" извлечь из души самые сокровенные переживания, делает многие портреты кардиналов, судей, профессоров и министров чрезвычайно похожими на тайные карикатуры. К счастью, для высоких заказчиков сохранилось еще доброе количество портретных маляров, которые умеют лихо подсадить генерала на вороного коня, великолепно раздуть адмиралу плащ, юриста снабдить римской складкой на челе и запечатлеть все бриллианты коммерц-советницы, с профессиональной тщательностью ломбардного оценщика. Нужно заметить, что такие портретисты сосредоточиваются попрежнему преимущественно в покровительствуемой старой корпорации...

Душе, которая любит пути без цели, несвойственна ни страсть ни сила. Но зато она часто познает тоску по силе, по первобытной цельности, даже по грубости. Изображений могучего тела и стихийных страстей не мало на выставке „Сецессион",—но образцам страсти фатально нехватает страсти, а образам силы недостает силы. Цирковым атлетом кажется Геркулес Рудольфа Иеттмара, а могущественный дракон похож на чучело, набитое соломой. Генрих Цита изображает „необузданную силу", в виде молодого центавра. Прием тот же, что у Родена: часть фигуры скрывается в необработанном материале, как бы в недрах матери-природы. Роден преодолевает этим путем косность камня. Его фигуры создаются на ваших глазах. Вы видите глыбу, из которой резец освободил прекрасный образ, удалив лишнее, и, так как фигура не закончена, то, мысленно воспроизводя процесс творчества, вы сами завершаете его. Но в майоликовом центавре венского скульптора, воплощающем необузданную силу, вы за хорошей мускулатурой не видите их необузданности, ни силы, а только стремление

художника дать то и другое. Гром-Роттмаер выставил декоративное полотно „Сила и хитрость". Хитрость представлена нагой женщиной, а силу знаменует рыцарь весьма печального образа, один из тех, какие стоят у ворот паноптикумов или иллюзионов. В „Доме художников" с „силой" тоже обстоит не лучше. Подавляющая своими размерами фигура кузнеца Виланда, выставленная Воллеком, свидетельствует гораздо более о скотской грубости, чем о силе.

Пейзажи (лес, горы, море, парк, старый замок), портреты и этюды, уголки старых городов, интерьёры, nature morte—таково подавляющее большинство выставленных произведений, особенно у сецессионистов. Ландшафт изредка оживлен фигурой, но это, обыкновенно, крестьянин, составная часть ландшафта. Интерьёры дают уголок квартиры, диван, увешенную побрякушками елку на ковре, альков нижне-австрийского крестьянина, часть зала рококо,—здесь только что были люди, на всем еще лежит отпечаток их жизни, но их самих уже нет. Если же городская улица, то непременно старая, тесная, полутемная, без людей; потемневшие камни здесь свидетельствуют о прожитых веках. Если это гавань, то в воскресенье, с отдыхающими судами, без людей. Много сумрачных церквей, где молящиеся фигуры только дополняют впечатление оторванности от мира, покоя, уединенности. Вот кузница: очаг, мех, наковальня, молоты, а кузнецов нет. Если изображены люди, то не в своей трудовой обстановке, не в своей социальной функции, а во время отдыха, в праздничный день, за забавой. Деревенская площадь в воскресенье или рынок небольшого города, где люди толкутся без толку, калякают, покупают с прохладцей. Но над всем этим господствует пейзаж, портрет, интерьёр, да „тихая жизнь" (Stilleben), где любезно и прочувствованно выписан огурец на стеклянной тарелке, японская кукла и разрезанный лимон.

Скульптуре нет выхода ни в ландшафте, ни в интерьёре: хочет, не хочет, она вынуждена иметь дело с человеком. О скульптурных портретах приходится сказать то же, что о портретах красочных: они часто бывают прекрасны своей передачей интимнейшего в душе. Тела не так совершенны и божественно гармоничны, как в античной скульптуре, но несравненно ближе нам, мягче, нежнее, человечнее. То, что завоевано величайшим импрессионистом Роденом: подчинение всего тела, до мизинца на ноге,

движению души, вошло в скульптуру и обогатило ее. Но скульптура как бы оглядывается беспомощно, не зная, что ей делать с этим богатством. В „Сецессион“ скульптура бедна до последней степени, на юбилейной выставке художников она представлена несколько лучше. Но и там и здесь она поражает скудостью творческого замысла. Бронзовый „Поздравитель“ в длинном сюртуке, высоких чулках и туфлях с бантами жеманно кланяется. Сатир льет вино. Игрок в кегли собирается катить шар. Зигфрид любуется выкованным им мечом. Метальщик собирается метнуть камень. „Ночь“ с проволочным обручем, украшенным сусальными звездами. Сказывательница сказок. Ребенок с кошкой. Персей. Неизбежное „Изобилие“, в виде девушки с плодами и фруктами. Конечно, купальщицы. Странствующий музыкант, озирающийся на шипящего гуся. Кулачный боец, бросающий вызов. Ганимед, Диана...

Сколько бы ни твердили эстеты нашего отечественного безвременья, что искусство исчерпывается формой, мы этому никогда не поверим. В скульптуре мы будем ценить не только Родена, который в самом негибком из искусств сумел найти совершенно новые формы, но и великого бельгийца Менье, который, не порывая со старой формой, отвоевал для скульптуры новое содержание.

Античная скульптура воспроизводила человеческое тело в состоянии гармонического покоя, скульптура ренессанса овладела искусством движения. Но движение служило Микель-Анджело для того, чтобы ярче выразить гармонию тела. Роден же сделал само движение темой скульптуры. Если у Анджело тело создает себе свое, т.-е. ему свойственное движение, то у Родена, наоборот, движение находит себе нужное ему тело. Но Роден не расширил сферы захвата скульптуры. Это сделал Менье, который ввел в скульптуру работника во время работы. До него скульптура знала человека стоящего, сидящего, спящего, пляшущего, играющего, борющегося, отдыхающего, молящегося, любящего, но она не знала человека трудящегося. Когда человек в покое, когда он пляшет, любит или молится, его тело довлеет себе. Роден подчинил тело движению, но движению внутреннему, движению души, обитающей в самом теле. Любовь, мысль, скорбь— вот темы Родена. Во время работы тело подчинено цели, лежащей вне его, оно перестает довлеть себе и становится орудием.

Сверх того, искусственные орудия труда расширяют природную периферию тела. Все это исключало физический труд из области скульптуры. Менье сумел показать, что трудовые усилия, направленные на сопротивляющийся материал, не разрушают цельности тела, но дают ей новое выражение; расширяя периферию тела, труд не разрушает ее; превращая тело в орудие, он и орудие делает одухотворенной частью тела. Говоря словами Зиммеля, Менье открыл эстетическую ценность труда. Перед скульптурой развернулась необ'ятная, еще не затронутая, область.

Эстетическое открытие Менье имело под собою глубокие социальные причины. Пока труд был уделом рабов, юридических или нравственных, до тех пор он оставался за порогом искусства. Только социальное пробуждение „суб'екта" труда, рабочего класса, превратило труд в проблему для науки, философии, морали, искусства. Менье эстетически разрешил эту проблему. Но тем яснее обнаружило дальнейшее развитие скульптуры, что одного эстетического решения тут не достаточно. Показав, как воспроизводить трудовое усилие в скульптурном материале, Менье не мог, разумеется, натянуть общественные и нравственные связи между миром искусства и миром физического труда. Разобщенность здесь оставалась во всей своей силе. В то время, как общественная жизнь развивала из себя небывалые в мировой истории противоречия и группировала по линии их могущественные политические движения, искусство все более замыкалось в хрупкой скорлупе „новой души" и, отступая перед натиском социальных страстей, покидало совсем великое поле коллективной жизни человеческой, уходило в добровольное изгнание—в ландшафты, в портреты, в nature morte и интерьёры, в идиллию и мифологию... Хотя три четверти современных художников—выученики и жители больших городов, вы не найдете в их живописи или скульптуре большого города, с его чудесами технического могущества, с его коллективными страданиями, страстями и идеалами. На обеих выставках я нашел только два произведения, в которых отразилась новая жизнь городов. Карл Шульда изобразил работу постройки огромного здания на Mariahilferstrasse (в Вене). Олаф Ланге дал цветную гравюру „Призыв". На картине Карла Шульды царит сумрак, смутно вырисовываются из него очертания лесов, а по ним скользят смутные фигуры рабочих без лиц, одни

силуэты людей. Так представляются люди труда тому, кто бегло глядит на них со стороны. На гравюре Ланге, под мостом, движется масса, рабочие, работницы, дети, целый поток человеческий. Часть моста разрушена, с моста раздается „призыв". Вся композиция смутна, как если бы сам художник не ясно сознавал, куда движется масса, и во имя чего раздается призыв...

Это небольшое полотно и эта небольшая гравюра еще более обнажают бестемность и, скажу прямо, нищету современного изобразительного искусства,—нищету, несмотря на все богатство форм и приемов. Что-то большое должно сдвинуться где-то за пределами искусства, в самых недрах нашей общественности, чтобы искусство вернулось из своего изгнания, обогатилось драмой трудящегося и борющегося человека и, в свою очередь, обогатило его труд и борьбу...

* * *

Несколько замечаний об отдельных произведениях в „Доме художников". Знаменитый мюнхенский художник Дефреггер выставил большую картину „Поклонение волхвов", на которой и Мария и пастухи выглядят обычными дефреггеровскими крестьянами Тироля. Интересное по замыслу произведение дал венский художник Каспаридес. Поле брани усеяно нагими трупами павших воинов. В вечерней мгле над полем высится призрачный Христос, омраченный и укоряющий. А лицом к нему стоит воин покорно и дерзновенно... В овощной лавке Иегуда Эпштейн собрал группу чернорабочих, повидимому, во время обеденного перерыва. Жарко, тела потны, пересохшие губы жадно припадают к сочному арбузу, один из посетителей, видно от'явленный балагур, ведет сочный разговор с молодой бабой—продавщицей, а вокруг лежат такие великолепные арбузы, гранаты и тыквы, и так весело остальным, укрывшись от жары, тянуть в себя арбузный сок и слушать ядреный смех хозяйки. Дрезденец Мах написал испуганного мальчика (Der Aengstliche): худенькое личико, страшно большие глаза, напряженно вытянутая худая шейка и судорожно разведенные пальчики. Чего он испугался? Призрака? Нет, должно быть, сурового отцовского окрика или еще более грозного учительского взора. Отцы и учителя страшнее всяких призраков. Старую повесть о прекрасной Елене рассказывает красками Александр Ротхауг в своей,

на три части разделенной, картине. На одном крыле—греки, на другом—троянцы. Тела смуглые, огрубевшие от солнца и ветра, взоры сосредоточенные, мышцы напряженные, есть раненые и убитые. А между обоими крылами выступает, лицом на зрителя, виновница войны Елена. Нагая, прекрасная, спокойная, она неторопливо застегивает золотую застежку своего хитона.

Есть на юбилейной выставке ряд произведений „византийской“ живописи, вроде четырех лошадиных морд, которые принадлежат „любимым“ лошадям императора Франца-Иосифа. Имеются батально-патриотические и назидательно-исторические картины по специальному заказу воинственно и клерикально настроенного престолонаследника Франца-Фердинанда для нового дворца. При одном из таких назидательных произведений прямо значится, что оно имеет своей целью „опровержение распространявшихся с протестантской стороны обвинений в мнимой жестокости императорских (т.-е. католиков)“. А рядом с тем залом, где помещается этот, на заказ сделанный, продукт католической апологетики, висит небольшой холст Лео Делитца „В исповедальне“. Молодая крестьянка благочестиво рассказывает о своих грехах, а жадно слушающий ее одним ухом патер чрезвычайно напоминает весеннего кота. Я искал глазами раз'яснения, что эта картина написана в опровержение злоумышленных повествований Декамерона о нравственности католических патеров, но такой надписи не оказалось. Очевидно, раз'яснения приходится делать лишь в тех случаях, где сама картина недостаточно убедительна. Помогают ли вообще эти печатные истолкования, не знаю,—об этом легче судить заказчикам.

27 мая 1911 г.

Secession 1913 г.

I.

Весеннюю выставку венской Secession я посетил только к концу июня, почти накануне закрытия. Кроме меня, по залам бродила еще какая-то семейная экскурсия из Галиции: пан, панны, паненки... Они очень шумели, ели конфекты и вообще вели себя так же точно, как будут себя вести в универсальном магазине Гернгросса. В апреле и мае публики было, конечно, больше, но

вряд ли много было и тогда. Пустые залы Secession казались мне очень красноречивыми в течение тех двух-трех часов, которые я провел перед полотнами. Какое место занимает живопись в нынешней жизни? Большое ли? Кого она захватывает сильно, по-настоящему? Кому необходима?..

Как всегда, в Secession и на этот раз есть „интересные" работы. Виднейший венский художник Рудольф Иеттмар выставил два больших полотна. Более значительное—это „Башни упорства" (или дерзости: die Türme des Trotzes). Пустынный ландшафт, а из него естественно выростают на заднем плане упрямые башни—прямые, без окон, каменные ящики, которые высоко тянутся к небу. На переднем плане лежит обнаженная женщина—в позе, которая одинаково может выражать и отдыхающее сладострастие и утомленное отчаянье: лица почти не видно. Над нею чуть склонился—со вниманием и, повидимому, с любовью—сильный мужчина. На лице сидящей рядом старухи—упорное и давнее отчаяние, а к старухе прислоняется голый младенец. Лежит ли под этой сценой какая-нибудь легенда, связанная с определенной местностью, или это только драматизация ландшафта, в котором упорная страсть соединена с безнадежностью—не знаю. Картина оставляет после себя впечатление значительности замысла и горечь недоумения.

Два художника: Гром-Роттмайер и Харфингер выставили целую комнату, со стенами и потолком, хотя и без мебели: задача их была создать помещение, предназначенное „служить оправой для судьбоносных событий в семье"—очевидно, в семье необозначенного в каталоге заказчика. Стены восьмигранного помещения украшены символическими изображениями верности, любви, храбрости и трех измерений: дали, глуби и выси; на одной из стен представлены для чего-то четыре кариатиды; все вместе увенчивается потолком из цветного стекла. Перед нами, следовательно, нечто вроде домашнего храма, но — увы! — в этом храме нехватает ощущения домашних богов. Символы банальны и сбиваются на аллегории, а цветное стекло со стилизованными драконами, львами и китами по окружности в такой же мере могло бы подойти к вестибюлю модерного отеля, как и к домовому храму неизвестного биржевика; пожалуй, в отеле оно было бы более на месте.

Львовский живописец Владислав Яроцкий выставил прекрасных „Гуцул". При почти этнографической простоте замысла: три девушки и парень в ярких нарядах идут мимо зрителя по снегу— эта картина есть истинное художество в своей неотразимой эстетической убедительности и человеческой значительности. Эти гуцулы не списаны с натуры, а написаны изнутри. Такая в них крепкая уверенность в себе, и так властно эта уверенность выражена языком линий и красок, что нам начинает казаться, будто галицийские гуцулы только с этого полотна и начинают вести свою настоящую родословную. И в то-же время так физически ясно, что они— другой эпохи, другой культуры, чем мы. Между „гармоническими" телками, не знающими никаких проклятых вопросов, и между теми женщинами, которые отдают жизнь за политическое раскрепощение своего пола, где-то посредине между ними стоят эти круто замешанные гуцулки,—и несомненно, ближе к телкам, чем к мисс Дэвисон. А этот парень с волосами в скобку, в высокой барашковой шапке—шутник, танцор и работяга—ведь это „Мишанька" (по Успенскому), отличнейшее дитя природы; но наденьте на него императорско-королевскую австро-венгерскую куртку да дайте ему в руки винтовку, и он, не моргнувши глазом, будет расстреливать венгерских рабочих, демонстрирующих за всеобщее избирательное право. От этого фатального в своем роде молодого гуцула, который, не в обиду г. Родзянке будь сказано, отпускает своим красавицам комплименты исключительно на украинском языке, мысль незаметно, зацепившись за „Мишаньку", пробирается контрабандным путем за Волочиск.

Особую комнату занимает Отто Фридрих своим „Циклом ритмов", который должен украшать преддверие к музыкальной комнате. Трудно излагать „содержание" картины вообще, а особенно такой, где краски и линии должны служить воплощению не живописных, а музыкальных образов или, вернее, сочетать одни с другими. Законна ли вообще эта задача? На эту тему можно резонерствовать сколько угодно. Но Отто Фридрих показал, что сделанное им законно, ибо эстетически убедительно. Его наростающие сочетания нагих фигур на пяти полотнах: расплывчатых и трогательных детских тел, гибких отроческих, облагороженно-страстных женских тел и сильных, напряженных мужских—несмотря на всю сложность композиции, говорят языком ясной и

чистой гармонии. Если образы домашнего храма (в котором коммерции советник будет препоручать свою дочь полковнику генерального штаба) являются внешними аллегориями, где храбрость представлена мужчиной в латах, который размахивает мечом, а верность изображается мужчиной, который привязан к столбу и пронзен дротиком, то „ритмы“ Фридриха не заменяются своими условными знаками, а непосредственно внушаются зрителю внутренней ритмичностью самих изображений, гармонией очертаний и красок.

Архитектурным целям подчиняет свой замысел и талантливый Армин Горовиц. Но самый замысел его несравненно проще: его полотна, представляющие эскизы стенной живописи для какого-либо общественного зала, создают цикл времен года. В живых и радующих красках (tempera) Горовиц набрасывает на одном и том же небольшом по размеру весеннем фоне влюбленных у фонтана, молодого садовника, задумавшегося у клумбы, девочку, гоняющую обруч, старуху, вышедшую на прогулку из экипажа, силуэты солдат на дороге, кроликов за любовью, девушку (дочь хозяина), втыкающую старому садовнику в петлицу цветок; точно также на общем зимнем фоне он пишет Пьеро, в цилиндре и в шубе поверх пестрых лоскутных штанов, на коленях в снегу перед загадочной Коломбиной; снежную бабу, озябшую девочку, завернувшуюся с носом в старый мамин платок; старого рабочего, согревающегося трубкой; конькобежцев; силуэт прыжка на лыжах и пр. Несмотря на то, что эти разнородные проявления весны в зимы в действительности происходят в разных, так сказать, географических и социальных измерениях, у Горовица же поставлены все рядом, в духе приемов лубочного символизма (напр. известных „возрастов человека“: младенец, юноша, муж, старец...), вы не чувствуете никакого насилия над собой: фигуры не просто об‘единены произволом художника, а внутренно связаны единством (при всем различии) своих весенних или зимних переживаний. Другими словами: перед вами художественное произведение.

II.

Перед тем, как начать смотреть своими раскосыми глазами по-европейски, китайцы научили художественную Европу глядеть на мир по-китайски, без перспективы, то-есть вне пожирающего

вещи пространства, в одной плоскости, где все важные для художника очертания тел выступают, как на ладони, или же в условной перспективе, которая не подчиняется геометрическим требованиям, но зато дает художнику возможность извлечь из предметов наиболее для него ценные линии. Франц Вацик выставил в этом „китайском“ стиле несколько интересных небольших работ. Каковы бы ни были, однако, преимущества этого стиля, в чистом своем виде, он, во всяком случае, слишком наивен для нашего возмужалого глаза. Зато он прекрасно гармонирует со сказочными сюжетами или с библейскими. Таковы именно одухотворенные лесные мотивы Вацика, такова же, хотя по-иному написанная, „Мадонна в винограднике“ Максимилиана Либенвейна.

Тот же Либенвейн выставил большое полотно, в который уже раз рассказывающее, как похотливый бык с Олимпа похитил Европу. Бык очень монументален, но своими каменными складками шеи выглядит истуканом и не позволяет верить, чтобы такая тупая скотина могла быть способна на рискованные любовные авантюры. Европа в короткой тунике верхом на Зевсе, несмотря на свой юный возраст, относится к необычному приключению без особенного участия, не вызывая никакого к себе участия и со стороны зрителя. С того времени Европа сильно постарела и записала в свой дневник большое количество романов с быками, не всегда олимпийского вида. При несомненно интересных технических деталях (хороши фантастические круги, которые пошли по воде от передних ног Зевса!), картина производит впечатление ненужности, ибо—в сущности—не производит никакого впечатления.

Таких картин на выставке большинство. И поэтому на выставке—скучно... Если оставить в стороне упомянутые уже выше интересные (но не более!) образцы стенной живописи, с одной стороны, если пройти мимо неизбежного количества просто бездарных полотен, то окажется, что картин в подлинном смысле, то-есть таких, которые претендовали бы на самостоятельное существование, почти нет. Выразительны этюды цыганок Видена, удачны отдельные портреты, подкупает своей меланхолической интимностью „Женщина с белыми розами“ всегда равного себе штутгартского художника Карла Шмолля, столь родственного нашему Борису Зайцеву; хороша nature morte (например, живой румянец яблок в сопоставлении с мертвым красным цветом), но все это кажется

бесконечными „пробами пера“, предварительными испытаниями сил и средств новой живописной техники. А картины нет. И зритель,—не специалист, но и не безразличный зевака,—неизбежно испытывает, в конце концов, тоскливое недоумение.

* * *

Модернизм в живописи, который долго обвинялся представителями древнего академического благочестия в злоумышленной надуманности и лживой манерности, был на самом деле животворным протестом против старого стиля, пережившего себя и превратившегося в позу. Первым этапом революции был натурализм, который слащавой ретуши школы противопоставил „неподкрашенную“ натуру. Логикой своего развития натурализм был приведен на распутье: либо довести свой принцип до конца и раствориться в фотографии, еще того лучше, в синематографии, либо сознательно дать между природой и экраном место воспринимающей и творческой личности, с ее органами чувств, нервной системой и психикой. Натурализм преодолел себя в импрессионизме, который вовсе не отрекается от верности природе, правде жизни, наоборот, именно во имя этой правды, в ее вечно меняющихся красках и очертаниях, поднял знамя восстания против раз навсегда установившихся форм и потребовал свободы для правды суб‘ективных восприятий. Если старая академическая школа говорила: „Вот по каким правилам (или образцам) должно изображать природу!“, если натурализм говорил: „Вот какова природа!“,—то импрессионизм говорит: „Вот какою я вижу природу!“. А это „я“ импрессионизма есть личность новая, в новой обстановке, с новой нервной системой, с новым глазом, модерный человек, почему и живопись эта есть модернизм,—не модная живопись, а модерная, современная, вытекающая из современного восприятия. Городской глаз усложнился, как и вся жизнь, отделался от тупых и неподвижных зрительных убеждений, ставших предрассудками, привык к красочным комбинациям, которые раньше считал дисгармоническими, привык и полюбил их. Худо это или хорошо? Вопрос бессмысленный. Худо или хорошо, что рядом с солнцем и луной появились газовый рожок и калильная лампа, которые занимают в нашей жизни несравненно больше места, чем луна, и немногим меньше, чем солнце. Дети нынешнего города выростают в новой

атмосфере, и для них „стилизованные“ в одной плоскости фигуры современных афиш так же натуральны, как для нас в свое время был натурален кобзарь в олеографическом приложении к „Ниве“. При неподвижности академической формы, от которой давно отлетела душа, для школьной живописи оставался один путь: сосредоточиться на „содержании“, точнее на фабуле, дать полотну значительное или интересное — благочестивое, морализующее, или чувственно-возбуждающее, или романтически-мечтательное, или патриотически-патетическое содержание. Восстание против академизма естественно превращалось в восстание самодовлеющей художественной формы против содержания, как факта безразличного. Такова была чисто-эстетическая логика.

Она нашла свою опору в логике социальной. Отсутствие однородной, гармонической, эстетически-воспитанной среды являлось той об‘ективной причиной, которая толкала импрессионистов к отшельничеству, внушала им, в интересах художественного самосохранения, общественный нейтрализм, эстетически мотивированное безразличие. Живопись отрекалась от „литературы“, морали пропаганды,—она вернулась к точке своего исхода: к глазу.

Та мысль, что содержание искусства—в его форме, мысль, которую так тщательно втолковывали русской публике за последние годы, в своем бесспорном ядре только то и означает, что искусство начинается там, где впечатление от природы, жизненное переживание, нравственная идея или социальный конфликт находят свое художественное воспроизведение. Но это совсем не значит, будто для нас безразлично, что именно нашло себе художественное воплощение. Человек, в том числе и модерный, есть некоторое сложное психологическое единство, и он остается только верен самому себе, когда требует, чтоб и живопись давала ему эстетически-преобразованное истолкование того, что волнует его, как общественно-нравственную личность. Глядя на прекрасные и по-новому написанные луковицы, на попугаев в клетке и на бесчисленные женские „чресла“, он приходит к убеждению, что современная живопись только упражняет свою изощренную кисть на безразличных и случайных сюжетах,—готовясь писать свою настоящую картину. Полотна выставки кажутся подготовительными этюдами. Этюды могут быть интересны, как черновые наброски мастерства. Но это интерес специальный, для

узкого круга. Люди не живут, не жили и не будут жить миросозерцанием глаза, и поэтому живопись не может не чувствовать своей сиротливой изолированности.

Мы пережили год страшной балканской свалки народов, год непрерывной тревоги в Европе, год политической стачки в Бельгии, год героических безрассудств английских милитанток [1]), год безостановочного роста той социальной борьбы, вокруг которой вращается вся современная общественность. И все это ни единым штрихом не отразилось на выставке Secession. Не проник на нее ни наш прошлый год, ни запрошлый, ни наше десятилетие, ни вся наша эпоха. Новыми приемами импрессионизм лишь повторяет и перелицовывает старые мотивы. Живопись томится противоречием между модернизмом формы и архаически-безразличным содержанием. Серьезные художники не могут не чувствовать тупика.

В искусстве линии и красок, как и во всех других областях, современная жизнь сделала огромные технические завоевания. Но, чтоб развернуть их на радость людям, нужны глубокие изменения в органической ткани современного общества. Только вывод этот лежит уж за пределами живописи.

23—24 июня 1913 г.

---

[1]) Суфражистки.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

Стр.

Предисловие 5

Часть I. Современная литература.

I. Вне-октябрьская литература.

Отгородившиеся.—Неистовствующие.—„Островитяне“.—Пенкосниматели.—„Присоединившиеся“.—Мистицизм и канонизация Розанова 15

А. Белый 34

II. Литературные попутчики революции 41

Николай Клюев 43

С. Есенин 48

Серапионовы братья.—Всеволод Иванов 50

Ник. Никитин . . . . . —

Б. Пильняк 55

Мужиковствующие 65

Вкрадчивое сменовеховство 75

„Нео-классика“ 79

Мариетта Шагинян 81

III. А. Блок 84

IV. Футуризм.

Происхождение его.—Разрыв с прошлым.—Составные элементы русского футуризма.—Теоретические поиски и блуждания.—Творчество.—Маяковский.—Место футуризма 91

Письмо т. Грамши об итальянском футуризме 116

V. Формальная школа поэзии и марксизм 119

VI. Пролетарская культура и пролетарское искусство.

Что такое пролетарская культура и мыслима ли она?—Культурные пути буржуазии и пролетариата.—Диктатура пролетариата.—Культура и культурничество.—Что такое пролетарская

Стр.

наука?—Поэты-рабочие и рабочий класс.—Декларация „Кузницы“.—Космизм.—Демьян Бедный 136

VII. Партийная политика в искусстве 159

VIII. Искусство революции и социалистическое искусство.

Социалистический застой или высшая динамика.—„Реализм“ революционного искусства.—Советская комедия.—Старая и новая трагедия.—Искусство, техника и природа.—Переплавка человека.—(Несомненное и предполагаемое) 169

Часть II. Накануне.

I. Между первой революцией и войной (1908—1914).

Наше отечество во времени 193
О смерти и об эросе 201
Новогодний разговор об искусстве 212
Эклектический Санхо-Панса и его мистический оруженосец Дон-Кихот 219
Аристотель и часослов 221
Взалкали „культуры“ 227
„Для красоты слога“ 235
Белый бычок и культура 238
Мережковский 241
Об интеллигенции 255
Чуковский 270
Попрание силлогизма 280
Освобождение слова 285
Светские богословы и Ванькина личность 291
Судьба толстого журнала 297

II. Запад и мы.

„Симплициссимус“ 306
Затмение солнца 318
Франк Ведекинд 324
Интеллигенция и социализм 344
На Западе (заметки без системы) 357
Венская Secession 1909 г. 372
Две венские выставки 1911 г. 376
Secession 1913 г. 358

Института Ленин
при Ц. К. В. К. П. (б)

ИЗДАТЕЛЬСТВОМ

„КРАСНАЯ НОВЬ“

ВЫПУЩЕНЫ СЛЕДУЮЩИЕ РАБОТЫ

Л. Д. Троцкого

Задачи XII с'езда Р. К. П.

Основные вопросы промышленности.

Задачи коммунистического воспитания.

Литература и революция.

Вопросы быта.

В. И. Ленина

Карл Маркс. (Краткий биографический очерк с изложением марксизма).

Государство и революция.

Империализм, как новейший этап капитализма.

Социалистическая революция и задачи просвещения.

О кооперации.

В. И. Ленина и Г. В. Плеханова

Против Богданова.

Л. ТРОЦКИЙ

ЗАДАЧИ КОММУНИСТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ

Речь на пятилетнем юбилее Коммунистического Ун—та имени Я. М. Свердлова.

Стр. 30.

СОДЕРЖАНИЕ:

„Новый человек“ и революция. Нэп и империалист. Окружение. Интернационал. Революционер и ликтицизм. Дарвинизм и марксизм. Теория революционного действия. Памяти Свердлова. Партия на Востоке. Свердловия и Ленин.

Л. ТРОЦКИЙ

ВОПРОСЫ БЫТА

(Эпоха „культурничества“ и ее задачи). С предисловием автора. Стран. 115.

СОДЕРЖАНИЕ:

Предисловие. Газета и ее читатели. Не о политике единой жив человек. Чтобы перестроить быт, надо понять его. Водка, церковь и кинематограф. От старой семьи к новой. Семья и обрядность. Борьба за культурность речи. Приложение: ответы рабочих на анкету по основным вопросам быта.

„Книжка предназначается в первую голову для членов партии, для руководящих элементов в профсоюзах, в кооперативах и культурно-просветительных организациях“.

„Первая задача, ближайшая, неотложнейшая, острейшая: вывести быт из безмолвия“.

Л. Троцкий.

3р.

9

СКЛАД ИЗДАНИЙ:

ТОРГОВЫЙ СЕКТОР

Издательства „КРАСНАЯ НОВЬ“

МОСКВА, Милютинский пер., д. № 22.

РОЗНИЧНАЯ ПРОДАЖА:

В МОСКВЕ: 1. Универсальный книжный магазин „СЕРП и МОЛОТ“ Издательства „Красная Новь“— пл. Свердлова, 2-й дом Советов.

2. Б. Сухаревская пл., № 16.

В ПЕТРОГРАДЕ: Проспект 25 Октября, угол Фонтанки (быв. магазин Коминтерна).